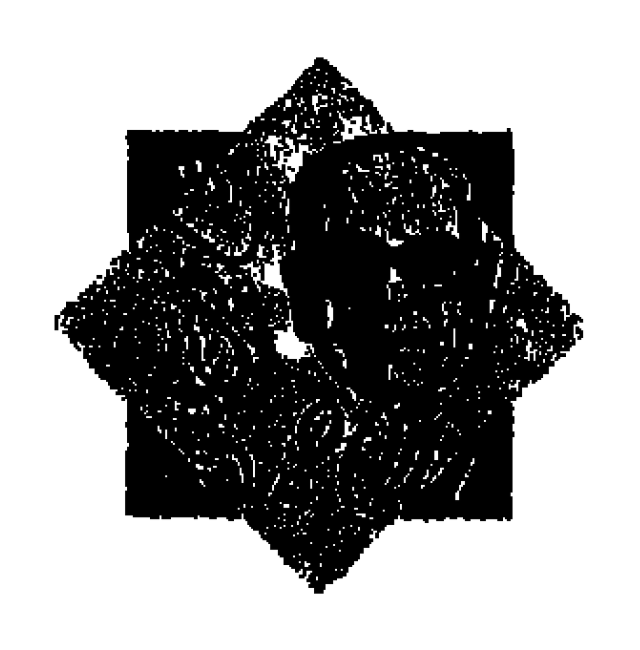


مكتبة نجيب محفوظ
2
عام نجيب محفوظ 2011
المجلس الأعلى للثقافة
رحلة عُمر مع
نجيب محفوظ
يوسف الشاروني
RAFLA



رحلة عمر مع نجيب محفوظ

يوسف الشاروني



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الشاروني ، يوسف
رحلة عمر مع نجيب محفوظ / يوسف الشاروني
القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠١٠
٢٦٨ ص، ٢٤ سم
١) القصص العربية – تاريخ ونقد
٢) محفوظ، نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم، ١٩١١/ ٢٠٠٦
أ– العنوان ٨١٣,٠٠٩

رقم الإيداع : ٢٢٣٣٤ / ٢٠١٠
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978 - 977 - 704 - 387 - 8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084 www.scc.gov.eg

المحتويات

الموضوع الصفحة

حرافيش نجيب محفوظ

مقدمة

رحلة عمر

مع نجيب محفوظ

في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي، وعقب تخرجي في قسم الفلسفة بكلية آداب القاهرة تعرّف جيلي من طلبة الكلية وطلبة كلية الحقوق المجاورة: بدر الدين الديب، محمود العالم، توفيق حنا، عباس أحمد، أحمد بهاء الدين، فتحي غانم، مصطفى سويف، فاطمة موسى، لطيفة الزيات، أنجيل بطرس، محمد عودة، حسن فتح الباب.. على نجيب محفوظ من رواياته التي كانت تنشرها تباعًا في ذلك الوقت مكتبة مصر: الروايات التاريخية الثلاث ثم رواياته الاجتماعية القاهرة الجديدة (١٩٤٥)، وخان الخليلي (١٩٤٦)، وزقاق المدق (١٩٤٧)، والسراب (١٩٤٨) وبداية ونهاية (١٩٤٩). فانبهرنا بهذا الكاتب الذي يقدم لنا مصر المعاصرة بإيجابياتها وسلبياتها بهذا الأسلوب المتميز.

ونما إلى علم البعض منا أنه يلتقي بأصدقائه صباح كل جمعة بأعلى ما كان يُعرف بكازينو أوبرا المطل على ميدان إبراهيم باشا القريب من ميدان العتبة، فسعينا إلى لقائه واستمتعنا بضحكته المجلجلة وسط أصدقائه المبدعين، أذكر منهم: عبد الحميد جودة السحار (الأديب وأحد الممولين للجنة النشر للجامعيين مع شقيقه سعيد السحار أصحاب مكتبة مصر) والكاتب الفكاهي محمد عفيفي وأنور المعداوي ويوسف السباعي الذي كان يحضر بعد ١٩٥٢ بزيه العسكري وينتحي جانبًا بنجيب محفوظ أو عبد الحميد جودة السحار يتناقشان فيما لا نعرف ثم ينصرف. أما أصغر الحاضرين فكان شابًا ربما لم يتجاوز سن المراهقة — طالبًا في المرحلة الثانوية و لم تكن المرحلة الإعدادية

قد اخترُعت بعد – يحضر مستمعًا بشغف لما يدور من مناقشات ويلقى من نكات يقهقه لها نجيب محفوظ قهقهته العالية المرحة – هذا الشاب كان ماهر شفيق فريد الذي أصبح فيما بعد أحد نقادنا ومبدعينا الكبار، كل ما كنا نعرفه عنه وقتئذ أن أباه عـــالم أثـــري ومدير المتحف القبطي ومثقف أسهم في الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية..

ولا عجب أن كان من أوائل ما نشرت من كتاباتي النقدية دراسة عن "روايـــة السراب" نشرتها في مجلة علم النفس التي كان يرأس تحريرها أستاذنا يوسف مراد، وذلك في عدد يناير ١٩٥٠.

وبعد ثورة ضباط الجيش عام ١٩٥٢ فوجئ المجتمعون بضابط برتبة مقدِّم ينصح بوجوب تقديم طلب بعقد الندوة، ويروي نجيب محفوظ تكملة القصة: طلب مني الضابط أن نطبق قوانين الاجتماعات العامة فنخطر قسم البوليس في يوم عقد الندوة، فإذا وافق نقبل بحضور مخبر إلى الاجتماع، وإزاء إصرار أعضاء الندوة على استمرارها وافقنا على إخطار القسم كل أسبوع بانتظام ليسجل ما يدور فيها غير أن المخبر شكا لي من عدم فهمه لما يدور من أحاديث أدبية وثقافية، وما يسمع من أسماء غريبـــة مثـــل كافكـــا وشكسبير وبروست وجويس وغيرهم (ولعلها لون من المقاومة الماكرة التي كان يبديها نجيب محفوظ إزاء هذه الرقابة الكريهة)، وطلب معاونتي في كتابة التقرير عما يدور من مناقشات أدبية في الندوة. فكنت أعاونه في نهاية الندوة في كتابة تقريره – وكنت أحد شهود ذلك في نهاية إحدى الجلسات – ثم وجدت أني أقضي نصف ســاعة في كتابـــة تقرير للبوليس كل أسبوع عن الندوة. فصمَّمت على إنهائها. وهكذا انتهت ندوة أوبرا بعد أن استمـــرت من عـــام ١٩٤٣ إلى ما بعد ثـــورة يوليـــو ١٩٥٢ لـــسنوات". (الأخبار، ١٧ – ١٠ – ١٩٨٨).

وقد صدر عن إبداع نجيب محفوظ سواء في شكل مقالات صحفية أو دراســات أدبية ضمن مطبوعات أو رسائل جامعية أو مؤلفات أدبية بالعربية واللغات الأجنبية مـــا يتجاوز الألفين يمكن الرجوع إليها في الكتاب الهام الذي أصـــدره الـــدكتور حمـــدي

السكوت بعنوان "الرواية العربية الحديثة" (بيليوجرافيا ومدخل نقدي ١٨٦٥ – ١٩٩٥)، وقد أصدر قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ٢٠٠١ كتيبًا يحوي قائمة بما تُرجم ونُشر من إبداعات نجيب محفوظ بمختلف لغات العالم كان للإنجليزية نصيب الأسد فيها كمًّا: ٢٥ رواية، ومكانًا: ثلاث عواصم: القاهرة ولندن وواشنطن بالإضافة إلى نيويورك. هذا إلى جانب مجموعات من قصصه القصيرة أو رواياته المترجمة في مجموعات.

وكان مارك ليتز المشرف على مشروع الترجمة من العربية إلى اللغات الأجنبية بالجامعة الأمريكية قد صرَّح في الاحتفال بعيد ميلاد نجيب محفوظ الثاني والتسعين أن نصيب أرباح نجيب محفوظ من ترجمات إبداعاته إلى اللغات الأجنبية تجاوز مليون دولار، أي تجاوز جائزة نوبل التي حصل عليها عام ١٩٨٨. بينما كان يشكو ناشره في مصر "مكتبة مصر" من تدني توزيع مؤلفاته في العالم العربي مما ألجأ نجيب محفوظ إلى منح حق نشر مؤلفاته إلى مكتبة الشروق.

وقد تعوَّد الأستاذ نجيب محفوظ إهدائي نسخة من كل إبداع روائي أو قصصي ابتداءً من تعارفنا في منتصف الأربعينيات، أي من روايته "القاهرة الجديدة" وكانت مكتبة مصر تتولى إرسال إهداءاته وعليها كلمات رقيقة بخطه حتى الطعنة التي تلقاها عام ١٩٩٤، أي قبل إصداره "أصداء السيرة الذاتية" بتقديم موجز بقلم عبد العزيز شرف، وكان آخر ما نشره في مكتبة مصر بعد ذلك رواية "فتوة العطوف" بدراسة لمحمد جبريل، ثم بمجموعة "صدى النسيان" بعدها نشرت دار الشروق "أحلام فترة النقاهة" بدراسة لسناء البيسي رئيسة تحرير مجلة نصف الدنيا الأسبوعية وقتئذ والتي كان نجيب محفوظ قد سبق له أن نشر على صفحاتها أحلامه. وبذلك يكون نجيب محفوظ قد نشر ٣٦ رواية و١٧ مجموعة قصصية إلى جانب "أصداء السيرة الذاتية". وبذلك يكون نجيب محفوظ – واللبناني جبران خليل جبران – أكثر الأدباء العرب انتشارًا على المستوى العالمي.

وذلك بالإضافة إلى كتاب "نجيب محفوظ في سيدي جابر"، وهو مجموعة من الأحاديث التي أدلى بها محفوظ للأديب محمد سلماوي سبق نشرها أسبوعيًا كل خميس على صحيفة الأهرام. والعنوان يشير إلى قول نجيب محفوظ إن حياته أصبحت في المحطة قبل الأخيرة، كما أن محطة سيدي جابر هي المحطة قبل الأخيرة في الإسكندرية.

وما زلت أحتفظ بإبداعات نجيب محفوظ التي تقارب الخمسين في مكتبتي وعليها إهداءاته التي أعتز بها مثل "إلى الأستاذ الفاضل الشاروني مع تحيات المؤلف والناشر (لا بد أنه الحاج سعيد جودة السحار)، وذلك على رواية "السمان والخريف" و"الأستاذ يوسف الشاروني" تحية قلبية لرائد من روادنا الكبار في الفكر والفن وصديق كريم" على رواية "ثرثرة فوق النيل".

ومما تجدر الإشارة إليه أن المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (الثقافة حاليًا) كان قد منح نجيب محفوظ جائزته التقديرية في الأدب عام ١٩٦٨ قبل نوبل بعشرين عامًا. وروى نجيب محفوظ أنه سلم المبلغ لسمسار أراضٍ للحصول على قطعة أرض يبني عليها مسكنًا له، لكن السمسار توفي و لم يترك أية وسيلة لاستعادة نجيب محفوظ أمواله الضائعة، أي أن نجيب محفوظ أبدع بينما السمسار هو الذي قبض.

ولا يفوتني أن أذكر أنني استلهمت من رواية زقاق المدق قصتين أزعم أنهما فريدتان في تاريخ أدبنا العربي هما قصتا "مصرع عباس الحلو" و"زيطة صانع العاهات" نشرتهما في "العشاق الخمسة" أولى مجموعاتي القصصية عام ١٩٥٤، أي منذ أكثر من نصف قرن، تنبؤًا بما أصبح عليه نجيب محفوظ من مكانة أدبية وشهرة عالمية. وكنت قد نشرتهما من قبل في مجلة الأديب البيروتية على التوالي في ديسمبر ١٩٤٨ ويونيو ١٩٤٩.

* * *

والصفحات التالية ليست إلا وقفات أو محطات في هذه الرحلة.

أكتوبر ٢٠١٠

التطور الروائي
عند نجيب محفوظ

في التاريخ الأدبي لكل أمة نجد الرواد الذين لهم فضل ابتكار أو إدخال أنواع أدبية، كما نجد الذين جاءوا بعد ذلك وعملوا على إرساء هذه الأنواع الأدبية وإقرارها بحيث تصبح معترفًا بها. ولا يشذ تاريخنا الأدبي الحديث عن هذه القاعدة. ففي مجال القصة بمعناها الحديث نجد الروَّاد الذين كانوا يتلمسون الطريق لهذا النوع الأدبي في لغتنا. ولئن كنا ننظر إلى كتاباتهم بمقياس اليوم فنجد أنه لا تتحقَّق فيها العناصر الفنية التي ننشدها، فيجب ألا ننسى أنه كان لهم فضل الريادة. من هؤلاء الرواد المويلحي صاحب "حديث عيسى بن هشام" ومحمد حسين هيكل في روايته "زينب". كذلك نجد في تلك الفترة ظهور أشخاص لهم نشاط موسوعي، ومحاولات في جميع الأنواع الأدبية، نجد مثلاً المازني والعقاد وطه حسين يكتبون الشعر والرواية والقصة القصيرة والدراسات الأدبية والمقالات النقدية.

وعندما قام هؤلاء الرواد بمهمتهم الجليلة أعقبهم جيل آخر، مهمته إرساء محاولات هؤلاء الرواد. وكان أفراده أكثر تخصصًا، منهم من انصرف إلى النقد ومنهم من انصرف إلى الرواية أو القصة القصيرة أو المسرح. فتوفيق الحكيم، وإن عالج الرواية والقصة القصيرة — فإن فنه الأول هو المسرح بلا جدال. ويحيى حقي، وإن عالج الدراسة الأدبية والرواية — فالقصة القصيرة كانت أخصب ما أنتجه.

في أثر هؤلاء ظهر نجيب محفوظ الذي أرسى بدوره دعائم الرواية المصرية، وعبَّد طريقها نهائيًّا لمن يتلوه من أجيال. ولو رجعنا إلى شباب نجيب محفوظ نجد أنه قام بمحاولات يتلمَّس فيها طريقه الأدبي، فقد عالج الشعر في مرحلة مبكرة من عمره، وذلك على أثر تجربة عاطفية مر بها. ثم اتجه — بحكم دراسته — نحو الدراسات الفلسفية، حتى أنه همَّ بإعداد رسالة للماجستير عن فلسفة الجمال، غير أنه ما لبث أن مر بأزمة إبداعية — إن صح القول — واجه فيها — على حد تعبيره — أخطر مرحلة في حياته، وفي ذلك يقول:

كنت أمسك بيد كتابًا في الفلسفة، وفي اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقي أو طه حسين، وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهني في نفس اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر. ووجدت نفسي في صراع رهيب بين الأدب والفلسفة.. صراع لا يمكن أن يتصوَّره إلا من عاش فيه.. وكان على أن أقرِّر شيئًا أو أجن. ومرة واحدة قامت في ذهني مظاهرة من أبطال "أهل الكهف" الذين صورهم توفيق الحكيم، و"البوسطجي" الذي رسمه يحيى حقي، والفلاح الصغير الذي لا يعرف من الدنيا أبعد من حدود عيدان الغاب المنتصبة على حافة الترعة في رواية "الأيام" لطه حسين، وأشخاص كثيرين من أبطال قصص محمود تيمور.. كلهم كانوا يسيرون في مظاهرة واحدة، وقرَّرت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم[1].

ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ في الموكب الأدبي حتى صار أحد الذين يتولّون قيادته، وكانت ميزته الأولى أنه كاتب متطوِّر في موضوعاته وأسلوبه، يحاول دائمًا أن يجدِّد نفسه وأن يكتشف كل يوم عالمه المتغير.

ويعزو نجيب محفوظ اختياره القالب القصصي إلى الظروف السياسية التي كانت تمر بها البلاد وقت نشأته الأدبية، ويوضح ذلك على لسان سوسن – إحدى شخصيات الجزء الثالث من روايته "بين القصرين" – حين تقول: المقالة صريحة ومباشرة ولذلك فهي خطيرة، خاصة وإن كانت الأعين محملقة فينا، أما القصة فذات حيل لا حصر لها، إنها فن ماكر، وقد غدت شكلاً أدبيًّا سوف ينتزع الإمامة في عالم الأدب في وقت قصير.

بدأ محاولاته الأدبية بالقصة القصيرة، ثم وجد أنها تضيق عن استيعاب تجربته الفنية، فهجرها كما هجر الدراسات الفلسفية من قبل، ليقوم برحلته في عالم الرواية. وقد عبر عن ذلك بقوله: في الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة، وفيها نجد التحليل والنقد كما في المقالة، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكي

(١) حديث بمجلة الإذاعة، القاهرة، ٣١ ديسمبر ١٩٥٧.

كما في المسرحية، وفيها متسع للتعبير الشعري والخيال الشعري إن وُجد الاستعداد لهما كما في الشعر، بل إن في الرواية إمكانيات الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما. وبينما نجد في كل شكل فني مجالاً محدودًا للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه، فإن الرواية لا حدود تحدُّها.. فهي شكل فني لا نظير له[1].

وهكذا كتب رواياته الثلاث الأولى وهي "عبث الأقدار" (عام ١٩٣٩) ثم رادوبيس (١٩٤٣) ثم كفاح طيبة (١٩٤٤). وكلها روايات تاريخية استلهم فيها التاريخ الفرعوني بالذات. وكان في ذلك متأثرًا بالتيار القومي الفرعوني الذي اتجه إليه كثير من المصريين في ذلك الوقت كرد فعل للنفوذ البريطاني. وكانت الرواية الأخيرة تتناول قصة كفاح الشعب المصري ضد احتلال الهكسوس، وكأنما نجيب محفوظ يذكّر بذلك الشعب المصري بما فعله أجدادهم من قبل مع احتلال مماثل. وهكذا نجد أن نجيب محفوظ حتى في مرحلة إنتاجه المبكر حيث كان لا يزال خاضعًا لعوامل رومانسية — نجده لا يكتب لمجرد الفن. فمجرد استلهام رواياته للتاريخ الفرعوني كان دلالة على أن نجيب محفوظ يتخذ موقفًا مما يحدث في وطنه.

وكانت قصة "كفاح طيبة" إيذانًا بانتهاء المرحلة الأولى من حياة نجيب محفوظ الأدبية وبداية مرحلة أخرى.. فنشر في العام التالي (عام ١٩٤٥) روايته "القاهرة الجديدة". وواضح أن عنوان "القاهرة الجديدة" إنما وُضع في مقابل "مصر القديمة" التي كان نجيب محفوظ يولي وجهه نحوها من قبل. وإن كانت تعني من ناحية أخرى أنه تناول فيها حياة طلبة الجامعة وسكان الأحياء الجديدة في القاهرة.. وبذلك انتهت مرحلة نجيب محفوظ الأدبية في رحاب التاريخ لتبدأ في أحياء القاهرة حديثها ثم قديمها، انتهت رحلته من الزمان الماضي لتبدأ في المكان الحاضر. وكانت هذه الرحلة تتميَّز عن سابقتها بالروح النقدية وإتقان الصنعة الروائية شيئًا فشيئًا حتى تنضج في "بداية ونهاية" ثم تبلغ ذروتها في ثلاثية "بين القصرين" آخر أعمال هذه المرحلة، وهي الرواية التي زاوج فيها بين الرواية التاريخية والاجتماعية. إذ تناول فيها

(١) مجلة الآداب، بيروت يونيو ١٩٦٠، ص ١٨.

ثلاثة أجيال من حياة إحدى الأسر المصرية تبدأ قبيل الحرب العالمية الأولى مع عدم التخلي عن الاتجاه الذي ساد في المرحلة الثانية.

ويتميّز الفن الروائي عند نجيب محفوظ في هذه المرحلة بالنقاط الآتية:

أولاً: من ناحية القالب القصصي نجد أنه يسير على نهج القالب القصصي للأدب الأوربي في القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، وهو القالب الذي اعتنق بعض مؤلفيه المدرسة الواقعية واعتنق البعض الآخر المدرسة الطبيعية. فنجد أنفسنا أمام حشد من الشخصيات، قد يبرز أحدها باعتباره بطلاً للقصة، لكنه لا ينفرد بهذه البطولة، بل توجد إلى جانبه مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم في البطل ويتأثرون به، ويفرد لهم المؤلف فصولاً بأكملها. وهذا الضرب من القصص نجده مثلاً عند ديكنز وتولستوي وزولا، حيث يعرض المؤلف لحادث، ثم يتركه في الفصل الذي يليه ليعرض لحادث آخر، فإذا كان الفصل الثالث أو الرابع عاد إلى موضوع حديثه في الفصل الأول، وكأن أمامه مجموعة من الخيوط يحيكها في نسيج متماسك.

ثانيًا: كان الأثر الذي يتركه نجيب محفوظ في نفوس قرائه بعد قراءة رواياته يشوبه التشاؤم بسبب هزيمة أبطاله وضعف شخصياته، وقد يحدث لهم — بعد فوات الوقت — تغير فجائي، تكون نتيجته أنهم يدفعون ثمنه فادحًا قد يكون حياتهم نفسها. نجد هذا قد حدث لكامل رؤبة لاظ بطل السراب، ولعباس الحلو أحد أبطال زقاق المدق، ولحسنين أحد أفراد بداية ونهاية. ويعلل نجيب محفوظ هذا بقوله:

لقد كتبت كل هذه القصص في ظل عهود كان التفاؤل فيها يُعتبر نوعًا من التخدير والرضا بالواقع، ونهايات قصصي الحزينة ليس كل ما فيها هو الحزن.. إن فيها حثًا على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمه.. قد ينتحر البطل، ولكن لماذا انتحر"[1].

(١) الحديث السابق بمجلة الإذاعة.

كما يقول عن زقاق المدق: إن هذه الرواية قد كُتبت في فترة كان يغلب على حياتنا فيها الشقاء وما يشبه اليأس، فاستدعي الصدق إخراج هذه الصورة. ولكن من ناحية أخرى أعتقد أن كل شخص في الزقاق كان يحاول تحسين حياته، على قدر طاقته في حدود ظروفه البالغة السوء. وتخفيف النظر بلون وردي خيالي كان يُعتبر نوعًا من التخدير والخيانة، وتثبيط الهمم، لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضمائر وتغيير الواقع[1].

كما فسَّر ما يسود بعض شخصياته من انحلال خُلقي بقوله: كنت أستغل الشذوذ الجنسي في ذلك الحين كعلامة من علامات الفساد السياسي في العهد البائد.. في السياسة مثلاً كانت بعض مواد النجاح أو أهمها للشباب الناشئ هي القرابة، الانتهازية، الرشوة، .. ثم انتهازية الجمال سواء كان في الذكر أو الأنثى. لهذا كان الشذوذ يصاحب الانحلال خطوة خطوة، وكانت مهمتي هي الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله[2].

ثالثًا: كان الاهتمام بالتفاصيل هو العنصر الغالب على أسلوب تلك الروايات. وقد بلغ الاهتمام بهذه التفاصيل ذروته في ثلاثية "بين القصرين"، حيث نجد الاهتمام بذكر تفاصيل الأمكنة وهيئة الأشخاص ودوافعهم النفسية والحياة الاجتماعية والسياسية والفنية حتى بلغ الوصف التسجيلي في بعض الصفحات درجة الإملال، وهذه هي طريقة المدرسة الواقعية التي تلجأ إليها حتى يتم لها ما يُعرف في الأعمال الأدبية بعملية "الإيهام بالواقع". يقول نجيب محفوظ: "وأكثر التفاصيل في القصص صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيال إذ أنه يثبِّت الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به، وكلما دقت كان القارئ أسرع إلى تصديقها"[3].

---

(١) الكاتب والطبقة التي يعبر عنها، مجلة روزاليوسف، القاهرة، أكتوبر ١٩٥٧، ص ١٤.

(٢) إبراهيم الورداني، رحلة في رأس نجيب محفوظ، صحيفة الجمهورية، القاهرة، ١٩ أبريل ١٩٦٠، ص ٢٠.

(٣) مجلة الآداب، بيروت، يونيو ١٩٦٠، ص ٢٠.

رابعًا: إن الطبقة الوسطى كانت هي البيئة الاجتماعية التي تناولها محفوظ في رواياته سواء التي تعيش في أحياء القاهرة الجديدة أو في أحيائها القديمة. كما كانت القاهرة هي البيئة المكانية التي يتحرَّك فيها أبطاله. وقد عبَّر نجيب محفوظ عما يضطرم في هذه الطبقة من أقصى يمينها إلى أقصى يسارها وعن الحرص والحذر الذي يتسم به موقف بعض أفرادها والحياد الدقيق الذي يتسم به موقف البعض الآخر.

ويبدو أن نجيب محفوظ بعد أن فرغ من كتابة ثلاثيته اتضح له أنه لو كتب بهذا الأسلوب فإنه سيكرِّر نفسه لا محالة. فالأسلوب الأدبي كالمنجم، على الفنان المبدع أن يبحث عن غيره حين يحس أنه استنفد ما فيه، وإلا فلن يستخرج إلا التراب، بهذا أنقذ نجيب محفوظ نفسه من خطر التكرار مستفيدًا من تجربته الفنية السابقة وما بلغه من عمر يتيح له أن يصل إلى مرحلته الأدبية الجديدة التي كان قد أشرف عليها.

ولئن كان انتقال نجيب محفوظ من مرحلة الرواية التاريخية الفرعونية إلى مرحلة الرواية الاجتماعية المعاصرة قد تم دون معاناة لحظة من لحظات التأزُّم، فإن انتقاله إلى مرحلته الأدبية الثالثة — مرحلة الواقعية الجديدة على حد تعبيره — جاء نتيجة أزمة مرَّ بها أشبه بتلك التي سبق أن مرَّ بها عندما تأرجح بين الدراسات الفلسفية والكتابات الأدبية. وقد تضافرت هذه المرة عوامل خاصة بتطوره الفني — كما ذكرنا — مع عوامل اجتماعية وسياسية كان مجتمعنا المصري يمر بها، ولهذا لم تكن الأزمة أزمة نجيب محفوظ وحده، بل أزمة كل فنان وأديب كان فنه وأدبه يتجه نحو نقد المجتمع المنحل من حوله حتى ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢. وفي هذا يقول نجيب محفوظ:

الواقع أنني انتهيت من كتابة الثلاثية في أبريل عام ١٩٥٢، أي قبل الثورة بأقل من ثلاثة أشهر، وكانت سلسلة كتبي محاولات لتحليل المجتمع القديم ونقده. فلما انهار ذلك المجتمع وجدت نفسي في موقف من يبحث عن قيم جديدة يستلهمها في عمله، فالفن بعد الثورة — أي ثورة — يجب أن يتغيَّر عما كان قبلها، ولو أنني واصلت نقد المجتمع القديم كما يفعل بعض الزملاء لكرَّرت نفسي ولكررتها أيضًا بلا حماس[1].

(١) المساء الأسبوعي، القاهرة، ٢١ أكتوبر، ١٩٦٢.

وهكذا تكوَّنت أزمة نجيب محفوظ بحثًا عن أسلوب جديد ومضمون جديد وأعلن قائلاً: إن الظروف التي دفعتني إلى الكتابة قد تغيَّرت من أساسها ونتيجة لذلك شعرت بفراغ، لعله مؤقت، ولعله نوع من الاستجمام والاستيعاب لأسلوب جديد في الكتابة، ولعله النهاية[1].

لكنها لم تكن النهاية، فقد كان يتلمَّس الطريقة الجديدة قائلاً: أنا الآن في حالة تدبُّر واستيعاب.. ولا أعرف متى أعود إلى الكتابة، ولكن عندما أستأنف الكتابة لن أعود إلى الواقعية مرة أخرى، لقد مللت هذا اللون من الكتابة، وتكفيني أطنان الواقعية التي شحنتها في رواياتي. إنني أشعر بتطوُّر في أعماقي، وسوف ينتهي هذا التطوُّر حتمًا بطريقة جديدة في الكتابة أستعملها عندما أمسك قلمي الكوبيا وأوراق العرائض مرة أخرى[2].

وهكذا بدأت المرحلة الأدبية الثالثة التي مرَّ بها نجيب محفوظ تلك المرحلة التي بدأها بقصة "أولاد حارتنا". هذه المرحلة يمكن تسميتها بالواقعية الجديدة عند نجيب محفوظ.. وهي واقعية لا تحتاج إطلاقًا لمميِّزات الواقعية التقليدية التي يُقصد بها أن تكون صورة كاملة من الحياة، بل هي تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهي تطوُّر في الأسلوب والمضمون معًا.

وقد عرَّف نجيب محفوظ هذه المرحلة بقوله: الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها. أما في الواقعية الجديدة فالباعث إلى الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها. فأنا أعبر عن المعاني الفكرية بمظهر واقعي تمامًا[3].

(١) المساء، القاهرة، ٥ فبراير، ١٩٥٨.

(٢) الحديث السابق بمجلة الإذاعة.

(٣) حديث لصحيفة الجمهورية، القاهرة، مايو ١٩٦٢، ص ١٩.

معنى هذا الكلام أن واقعية نجيب محفوظ السابقة كانت الحياة فيها تسبق المعنى الفكري، أما واقعيته الجديدة فالمعنى الفكري يسبق الأحداث التي تعبر عنه. ولا شك أن الخبرة التي اكتسبها نجيب محفوظ في مرحلته الأدبية السابقة قد مكنت له النجاح في مرحلته التالية، ولولا تلك الخبرة لطغت الفكرة على قصصه الأخيرة وأصبحت شخصياته مجرد أفكار ذهنية تتصارع في معارك وهمية.

كذلك لم يكن من الممكن لنجيب محفوظ أن يصل إلى واقعيته الجديدة إلا بعد أن مرّ بمرحلة الواقعية التقليدية. وكان المسئول عن هذه الضرورة تاريخنا الأدبي. فالرواية المعاصرة في أوربا لم يقدَّر لها الظهور إلا بعد وجود تاريخ أدبي طويل وراءها ظهرت فيه مختلف أنواع المذاهب الأدبية. وما كان لنجيب محفوظ أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية المعاصرة دون أن يكون وراءه في تاريخنا الأدبي تلك الخطوات التي سبقت هذه الأساليب الجديدة. لهذا فقد خطا نجيب محفوظ – وجيله من الروائيين الآخرين – هذه الخطوات الضرورية الأولى، ونجيب محفوظ على وعي بذلك فنراه يقول:

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف، ولكن التجربة التي أقدِّمها كانت في هذا الأسلوب. وقد تبيَّنت بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الاختيار فقط.. لقد اخترت الأسلوب الواقعي، وكانت هذه جرأة، وربما جاءت نتيجة تفكير مني. ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي. والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق، أما أنا فكنت متلهفًا على الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه حينذاك. الأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتناسبًا مع تجربتي وشخصي وزمني. وأحسست بأنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلِّد، ثم يستطرد قائلاً: وأحب أن أشير إلى أن أسلوبي في رواية "أولاد حارتنا" أسلوب حديث لأن التجربة نفسها حديثة[1].

(١) أحمد عباس صالح، صحيفة الجمهورية، القاهرة ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠.

ومع ذلك فإن بذور الأسلوب الجديد التي كانت قد وجدت طريقها في الأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ في مرحلته الأدبية الثالثة، سبق أن وجدت طريقها في رواية "بداية ونهاية".. لا سيما عندما كان حسنين يخاطب نفسه قبل أن يقْدِم على الانتحار. كما ورد هذا الأسلوب في مواضع متفرقة من الثلاثية. لكنه، كما يقول نجيب محفوظ: في الثلاثية كنا نقدم جيلاً وزمانًا ومكانًا بلا قصة دراماتيكية، فالتفاصيل في هذه الحالة هدف جوهري. ولقد اختفت هذه الظاهرة عندما تغيَّر الهدف كما حصل في "أولاد حارتنا" و"اللص والكلاب" و"السمان والخريف"، ولهذا لم يعد لها ذلك الطول الذي سبق أن بلغ أقصاه في الثلاثية.

بعدها انتقل نجيب محفوظ إلى مرحلته الإبداعية الرابعة والتي بدأها عام ١٩٨٧ بنشره قصصه القصيرة جدًّا التي تتراوح بين بضعة سطور ولا تتجاوز الصفحة نشرها في كتاب بعنوان: "أصداء السيرة الذاتية" عام ١٩٩٥، تلتها "أحلام فترة النقاهة"، وتتميز بالإيحاء والرمز وشدة التركيز.

وهكذا نجد نجيب محفوظ فنانًا متطورًا متجددًا لا يعرف الوقوف.. ولعل من أكبر أسباب نجاحه – إلى جانب الهبة التي وُهبها – أنه عرف طريقه ومضى فيه لا يشتِّت بصره وهج الشهرة ولا بريق المادة. فهذه الرهبنة الفنية التي عاشها هي التي تمده بأسلوب النجاح في العمل الذي انقطع له، وهي رهبنة لا تعزله عن الحياة بحيث تجرده من معاناتها لكنها أيضًا تبعده عن أن ينغمر فيها بحيث تشغله عن التأمل فيها والتعبير عنها.

وهو يقارن نفسه بإرنست هيمنجواى فيقول إنه كان يعيش حياته ثم ينقلها بتفاصيلها للناس.. التجربة التي يفتقدها يبحث عنها ويطير إليها في أي مكان من الأرض ليعيشها ويكتب عنها، أما أنا فالكتابة بالنسبة لي عملية تعذيب تمزِّق أعصابي. فعملي الحكومي يستغرق معظم النهار.. وفي الليل أمسك القلم الكوبيا.. وأظل أكتب ساعتين على الأكثر ثم لا أطيق، ويسمي الناس ما أكتبه أدبًا فقط، أما أنا فأسميه أدب موظفين[1].

(١) الحديث السابق بمجلة الإذاعة.

ولا شك أن نجيب محفوظ قد ناقش نفسه وناقش موقفه كثيرًا وعبَّر لنا عن هذا النقاش في "السكرية". فهو ما يزال الفنان القلق الذي لا يعرف هل تراه كسب أم خسر من هذه الحياة الأدبية التي يحياها.. ونحن نطمئنه بأن أحدًا لا يعـــرف الطمأنينـــة الـــتي يتوهَّمها. وأنه عرف كيف يستغل هذا القلق الخصب، فصنع لنا أصدقاء لا ننساهم مثل حميدة بطلة "زقاق المدق" وعباس الحلو حبيبها وحسين كرشة صديقه، ومثل أحمد عبد الجواد ذلك الأب المزدوج الشخصية في ثلاثية "بين القصرين" وأبنائه فهمـــي وياســـين وكمال، ومثل اللص سعيد مهران ونبوية وعليش ونورا، حشد من الأصـــدقاء الـــذين نعرفهم ونحبهم لأننا تألمنا مثلما تألَّموا وأخطأنا مثلما أخطأوا ولأننا نشعر أن إنسانيتهم قريبة من إنسانيتنا، ولعل في هذا بعض العزاء له وأكبر المتعة لنا.

زقاق المدق لنجيب محفوظ

ترجع نهضة الأدب المصري الحديث إلى القرن التاسع عشر، إلا أنه ما نما وازدهر إلا في أوائل القرن العشرين. فلما كانت الحرب العالمية الأولى وما لها من أثر في تطـــور الأوضاع والعقول كان الأدب المصري قد تبلور وتجدَّد، فظهرت فئة من الأدباء تـــأثّروا بالثورة المصرية عام ١٩١٩ وسايروا النهضة المصرية التي كانت تشق طريقها.

وباختفاء كثير من الكتّاب الذين ظهروا بظهور الثورة المصرية بعد الحرب العالمية الأولى خلا الطريق، وكان لا بد لفئة جديدة من الشباب أن تحتل هذا الفراغ الـــشاغر. ووقعت الحرب العالمية الثانية وتأثّر جيل جديد من الشباب بما حملته هذه الحرب معهـــا من تطوُّر سريع جديد في الأوضاع والعقول، هذا الجيل شق طريقه محاولاً أن يحدِّد نفسه بين التيارات الفكرية والفنية العنيفة المتناقضة التي أشاعتها حالة القلق وعدم الاستقرار في العالم.

من بين هؤلاء كان هناك كاتب من أنشط كتّاب مصر في الفن الروائـــي هـــو الأستاذ نجيب محفوظ... تمتاز رواياته جميعا بأنها تحاول التعبير عـــن الـــروح المـــصرية الصميمة، أحيانًا طبقات المتعلمين كما في روايتيه "القاهرة الجديـــدة" أو "فـــضحية في القاهرة" التي يعرض فيها حياة الطلبة الجامعيين و"خان الخليلي" التي يعرض فيها حيـــاة الموظفين، وأحيانًا الطبقات الشعبية الصميمة التي تعيش في أحياء القاهرة المعزّية كما في روايته "زقاق المدق" التي سنعرض لها الآن.

وسنتكلم عن هذه الرواية من نواحٍ ثلاث، أولها القالب القصـــصي، ثم عـــرض سريع للقصة من ناحيتيها السكونية والديناميكية ثم نختم حديثنا بكلمة عن قيمة المحاولـــة الأسلوبية في القصة.

أما من ناحية القالب القصصي فنحن نجد المؤلف يسير على نهج القالب القصصي للأدب في القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، فنحن نجد أنفسنا أمام حشد من الشخصيات يبرز واحد أو اثنان منها باعتبارهما بَطلَي القصة لكنهما لا ينفردان بالرواية إطلاقًا، بل توجد إلى جانبهما مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم في البطل ويتأثرون به ويفرد لهم المؤلف فصولاً بأكملها، وهذا الضرب من القصص نجده مثلاً عند ديكنز وتولستوي وزولا، حيث يعرض المؤلف لحادث ما ثم يتركه في الفصل الذي يليه ليعرض لحادث آخر، فإذا كان الفصل الثالث أو الرابع عاد إلى موضوع حديثه في الفصل الأول، وكأن أمامه مجموعة من الخيوط يحيكها في نسيج متماسك. وهذا عكس المحاولات القصصية التي ازدهرت في القرن العشرين لا سيما بعد الحرب العالمية الأولى وإن بدأت قبل ذلك، ونجد خير مثال لذلك عند جيمس جويس في روايته "يوليسيس"، وفرجينيا وولف في روايتها "مسز دلاوي" حيث يعرض الكاتب أو الكاتبة لحياة بطله في زمن قصير قد لا يتجاوز الساعات الأربع والعشرين، وبذلك يركز الكاتب أضواءه حول بطل واحد في زمن قصير. ولذلك قصة لا بأس أن نوردها هنا، فنحن نعلم أن اختراع الكاميرا والشريط المسجل في القرن التاسع عشر قد وجهانا إلى طرق أسهل لتسجيل الطبيعة، إذا كان فهمنا للفن أنه تقليد للطبيعة على النحو الذي فهمه أفلاطون وعرض له في جمهوريته. وفي الوقت نفسه كان علم النفس ينمو موجهًا ضوءًا جديدًا نحو عالَم غير مرئي هو عالم اللاشعور، وهنا وجد الفن فرصته الجديدة، فلم تعد مهمته تقليد الطبيعة الخارجية وترك هذا للكاميرا أو الشريط المسجل، لكنه وجه وجهته نحو العالم الداخلي للإنسان، وكان عليه أن يعبّر عن هذا العالم الباطني وما يعتمل فيه من صخب وصراع، حتى وصل السرياليون إلى أقصى الطرف حين مضوا يعبّرون عما نكبته في عقولنا من فزع ينتابنا بسبب ما في عصرنا من أحداث وقلاقل. بهذا أصبح الكاتب يكتفي بفترة زمنية قصيرة تتأرجح بين الوعي واللاوعي وببطل واحد، ذلك لأن عالمًا آخر داخليًّا قد انبثق أمامه وعليه أن يتتبعه في دقة وعمق وبراعة وحذر. إلى جانب هذا نشأ أسلوب عرض له الكاتب الفرنسي بول سارتر في بعض قصصه مثل "طرق الحرية"، وهي فكرة

القطاع العرْضي، فبينما كان الكاتب حتى أوائل القرن العشرين يعزل خيطًا واحدًا من سلسلة الحقائق المتشابكة ثم يتتبَّعه في الزمن الطويل وقد انتظم فيه عدة أشخاص، نرى كُتَّاب القرن العشرين يركِّزون على اللحظة ويعبِّرون عما فيها من أكثر من حدث. فمن المعروف أنه بينما يموت شخص يولد آخر ويتزوج ثالث، وهكذا، وهم يرون أن هذا التآزر الزمني أقرب إلى التعبير عن روح عصرنا المزدحم بالحوادث الكثيرة المتطوِّرة في الواقع الخارجي وفي نفس الفرد على السواء، إلى جانب هذا وذاك نجد الأسلوب المعروف بأسلوب المنولوج الداخلي ينتشر ويتحدَّد لأنه أقرب الأساليب للتعبير عن هذه اللحظة الزمنية المتركِّزة.

إنما عقدنا هذه اللمحة السريعة من المقارنة لنعرف أين تقع "زقاق المدق" من الأدب الغربي الحديث، لهذا فلقد دُهشنا أن نرى الدكتور طه حسين يكتب قائلاً بأن "زقاق المدق" تذكرنا بمذهب الكاتب الأمريكي دوس باسوس والكاتب الفرنسي جان بول سارتر، ذلك لأن التآزر الزمني لدى هذين الكاتبين هو في الأسلوب وليس في الموضوع، فمثلاً في قصة "سن الرشد" لبول سارتر نجد أنه ليس هناك إلا مشكلة واحدة هي مشكلة ماثيو الذي يحاول إجهاض عشيقته وزمن القصة لا يتعدى الأيام الثلاثة، وليس هناك حشد من الشخصيات يفرد الكاتب لكل منها فصلاً. وأمامي الآن قصة "العجوز والبحر" لهمنجواي والتي توَّجتها الأكاديمية السويدية بجائزة نوبل عام ١٩٥٤، ليس فيها إلا قصة ذلك الصياد الفقير الذي يصارع البحر في سبيل اصطياد سمكة. لهذا فليس لنا من رد على عميد الأدب العربي إلا بأن نقول إن أكثر الروايات الغربية الحديثة تبدأ من القضية على حساب الشخصية كما في روايات فرانز كافكا وسارتر وألبير كامو وريتشارد رايت، بينما نجد أن "زقاق المدق" ما تزال مع قالب القصة في القرن التاسع عشر حيث يوجد حشد من الشخصيات واستمرار في الزمان وتصوير يكاد يكون أمينًا في تقليده للطبيعة حتى لكأن أحداث القصة في بعض مواطنها يمكن قراءتها كخبر من أخبار جريدة يومية، ولعل دستيوفسكي كان واحدًا من قلائل ثاروا على هذا القالب ومهَّدوا الطريق لكُتَّاب اليوم.

ولعل هناك ردًّا على ذلك هو أن المؤلف أراد أن يصور حياة الزقاق نفسه بما فيه من خير وشر، فالمقصود هو الزقاق نفسه لا هذا البطل ولا ذاك، وهذا لا يضع من الرواية، لأنها في الواقع تنتظم في سلسلة منطقية بالنسبة للتأليف الروائي العربي عامة والمصري خاصة.

وليس لدينا مجال هنا للتحدُّث بالتفصيل عن شخصيات القصة إلا أننا نستطيع أن نقسمهم إلى مجموعة الرجال ومجموعة النساء. أما رجال الزقاق على وجه خاص ففيهم الجانب الذي يمثّل الطيبة والخير وفيهم الجانب الذي يمثل الانحراف والشر، وبطلنا عباس الحلو الحلاق بالزقاق يصطخب بين هؤلاء وهؤلاء.

فهناك عم كامل بائع البسبوسة بصوته الرفيع الذي يمثل السذاجة والطفولة، أما السيد رضوان الحسيني فهو رجل يحب الخير ويزداد بصنعه رضًا وجمالاً، قد عقدت له ولاية الزقاق العاقلة أي الولاية التي يستمدها بحق مما يصنعه مع أهل الزقاق من صنع الجميل، في مقابل الشيخ درويش الذي يستمد ولايته من سذاجة أهل الزقاق وطيبتهم أكثر مما يستمدها من حقيقة ذاته وأفعاله، لأنه إما ذاهل صامت وإما مرسل القول كما يحب لا يدري أين موقعه من النفوس.

إلى جانب هؤلاء توجد أربع شخصيات أثارت حولها كثيرًا من اللغط وكثيرًا من المشاكل بسبب انحرافاتها، فهذا المعلم كرشة صاحب القهوة وتاجر المخدرات وفريسة الشذوذ الذي كثيرًا ما سبَّب الشجار بينه وبين زوجه، وهي امرأة قوية لا تنقصها أسباب الجرأة متى تجاوز زوجها الحد، ثم هنالك السيد سليم علوان صاحب الوكالة وهو من أغنياء الحرب نهاره نهب الوكالة وليله خال مما يتسلى به أمثاله من الناس، لذلك تفنَّن في مسرَّاته الزوجية تفننًا شذَّ بها عن جادة الاعتدال. وإلى جانب هذين الشخصين يوجد شخصان ارتبطا بمصير واحد، أحدهما زيطة صانع العاهات ويقصده الراغبون في احتراف الشحاذة فيصنع لكلّ ما يوافق جسمه من العاهات حتى يستدر عطف الناس. أما صديقه الدكتور بوشي فكان عمله الظاهري خلع أسنان أهل الزقاق بأسعار رخيصة وما من سبب لهذا الرخص إلا لأن هذه الأسنان التي يركّبها يسرقها من جثث الموتى.

أما نساء الزقاق فإلى جانب زوج المعلم كرشة وحسنية الفرانة التي تنهال على زوجها ضربًا ينتهي بهما إلى الصفاء، توجد الست سنية عفيفي صاحبة البيت الذي يسكن الدكتور بوشى طابقه الأول، وهي في الخمسين من عمرها يراودها دائمًا أمل الزواج بعد الترمُّل، وكانت تستعين على تحقيق هذا الأمل بالست أم حميدة الخاطبة التي تسكن أيضًا منزلها، والست أم حميدة ذات صوت غليظ فإذا تحدثت فكأنها تزعق وهذا هو سلاحها الأول فيما يشتجر بينها وبين الجارات من نزاع. أما ابنتها حميدة فكانت في العشرين من عمرها، وكان غضبها لا يستهان به، كما كانت مصابة بذلك الشذوذ الذي يجعلها تتلمَّس أنامل الحب خلال اللكمات والصفعات.

أما حسين كرشة شاطر الزقاق فقد نشأ مع عباس الحلو حلاق الزقاق، وظلا أصدقاء حتى بعد أن فرق العمل بينهما. وقد اغتنى أيام الحرب حين عمل مع جنود الحلفاء، فرفَّه عن نفسه بحماس فائر لا يعترف بالحدود، وارتاد الملاهي وعاقر الخمر ورافق النساء ونشبت المعارك بسبب ذلك بينه وبين أبيه. أما عباس الحلو فكان وديعًا ميالاً إلى المهادنة والمصالحة والمسالمة، محافظًا على صلاته وصومه.

تلك هي الشخصيات التي ازدحم بها زقاقنا، وهي شخصيات – كما رأينا – جمعت بين الخطيئة والقداسة. الخطيئة التي تخلقها طبيعة الحياة التي يحياها هؤلاء القوم، والقداسة التي لا بد من وجودها للتكفير عن هذا الشر المنتشر بينهم، وبذلك يكون هنالك توازن بين قوى الخير وقوى الشر. فالزقاق ليس إلا صورة مصغرة للعالم الذي نعيش فيه ولنفوسنا، فيه جوانب الضوء وجوانب الظلمة.

و"زقاق المدق" من الناحية الدينامية تتكوَّن من خيطين لا يجمع بينهما إلا الزقاق، يمكن لكل منهما أن يستقل فيكوِّن قصة قائمة بذاتها، فالوجود الفني للواحد منهما غير متوقِّف بالضرورة على وجود الآخر، إنما هي رابطة التشابه والتجاور التي تجمع بينهما.

أما الخيط الأول فينتزعه زيطة صانع العاهات والدكتور بوشي. ومع ذلك فإن نهاية زيطة لا علاقة لها بهذا العمل الذي وقف حياته عليه، فقد قُبض عليه في ليل أحد الأيام وهو يسرق طقمًا ذهبيًا من إحدى الجثث، وكان معه الدكتور بوشي. وهكذا اختفي الرجلان من الزقاق. وهنا نجد دور الولي الذي يقوم بالتكفير عن هذه الآثام، فنجد السيد رضوان الحسيني ليلة قيامه بالحج "ولا أكتمكم يا سادة أن شعورًا بالذنب داخلني لأن أحد الرجلين كان يقتات على الفتات... فلشد ما ذكّرني جوعه بجسمي المكتنز ووجهي المتورِّد حتى استحوذ على الخجل وغلبني استعبار، وقلت لنفسي متقززًا: ماذا فعلت وقد أتاني الله خيرًا كثيرًا لدفع البلاء أو التخفيف من وقعه؟ أم أترك الشيطان يعبث بأهل جيرتي وأنا ذاهل عنه بسروري وطمأنينتي؟... واستصرخني الضمير المعذب أن ألبي النداء القديم، وأن أشد الرحال إلى أرض التوبة مستغفرًا حتى إذا شاء الله أن أعود عدت بقلب طاهر وجعلت من قلبي ولساني ويدي أعوانًا للخير في هذا الزقاق. وهكذا نرى كيف تتصارع جوانب الخير والشر في هذا الزقاق، وكيف يريد كل منهما أن يُكتب له النصر النهائي، فإذا وقع الشر فالجانب الخيّر مستعد دائمًا لأن يكفّر عنه.

أما الخيط الآخر والأهم فإننا نرى بطله عباس الحلو شخصًا قانعًا راضيًا، لولا أن عاطفة تتوهَّج في قلبه نحو حميدة، وحميدة فتاة طموح لا ترضى بهذا الرضا ولا هذه القناعة أو هي لا تحب الحلو ولا تتمناه لكنها لا تصده ولعلها تسرها نظراته المشوقة. وحسين كرشة صديق طفولة يصرخ فيه: أنت لم تولد بعد، ماذا أكلت، ماذا شربت، ماذا رأيت، سافرْ. الجيش الإنجليزي كنز لا يفنى. وهكذا شارك أقرب الناس إليه في مصيره. فغادر الحلو الزقاق وإن لم تغادره طبيعة الزقاق المستكينة النائمة، لهذا فهو يغادره على أن يعود إلى فتاته وإلى أهله، و لم يدرك أنه قد غادره إلى الأبد. وذهب إلى التل الكبير ليقتصد شيئًا مما يكسبه في عمله بالجيش فيحمل إلى حميدة ما يُرضي أطماعها وغرورها. أما حميدة فقد عرض في حياتها ثلاثة رجال: أولهم عباس الحلو وقد ارتضته لأنه لم يكن أمامها خير منه، لهذا فما كان أسهل التخلي عنه لا سيما بعدما اختفي عن عينيها ورحل بعيدًا. أما الثاني فهو السيد سليم علوان صاحب الوكالة، وهو وإن كان

رب أسرة كبيرة، إلا أنه يملك الجاه العريض وبالتالي السعادة العريضة. وما إقبال حميدة عليه إلا مثل جزء كبير من نساء مجتمعنا ممن تعلّمن أن المال هو وحده الطريق إلى القوة وحيث توجد القوة توجد السعادة، وكثيرًا ما تذكّرنا حميدة بأدريانا بطلة ألبرتو مورافيا في روايته "امرأة من روما" حيث يقود البطلتين في طريقهما المحتوم أسباب الرغبة والتورط معًا. وهكذا تركت حميدة الحلو – رغم شبابه – وتعلّقت بالسيد سليم رغم شيخوخته، ولو قُدر للأمور أن تتم على هذا النحو لما تم المصير الذي قُدّر على الحلو وعلى حميدة أن يسيرا نحوه، ذلك أنه ما لبث أن نزل بالسيد سليم مرض خطير. وما لبث أن عرض لحميدة شخص ثالث، ليس من الزقاق ولا يعرف الحلو لكنه مجرد رجل يسعى في سبيل عمله الخاص. وكان الحلو – بالنسبة له – اعتراض صغير كان السيد سليم علوان قد مهد السبيل من قبل لإزاحته. ذلك هو فرج إبراهيم وعمله أن يهيئ الفتيات لدور الملاهي والحانات التي يرتادها الجنود الأجانب، وبواسطته خرجت حميدة من عتمة الزقاق إلى أفق الحياة اللاهية الواسعة، فما إن عاد الحلو في إجازة من عمله بالتل الكبير حتى صُدم صدمة عنيفة حين مضى يبحث عنها هائمًا في شوارع القاهرة حتى التقى بها فجأة، واستطاعت أن تحوِّل مقته عنها إلى فرج إبراهيم الذي خدعها كما تدَّعي، وحرضته على أن ينتقم لها منه وتواعدت معه على يوم تلتقي به فيه بحانة من حانات القاهرة حيث يكون فرج إبراهيم هناك. لكن اليوم الذي تم فيه مصير الحلو لم يكن ذلك اليوم الموعود أبدًا، بل تقدم الحلو في غير الميعاد المضروب لِيُرى الحانة لصديقه حسين كرشة. وقبل أن يعم الظلام وتقع المأساة كان قد لاح بصيص من النور، كان جانب الخير يكافح إلى آخر لحظة قوى الظلام المجتمعة المتأهبة. كان السيد رضوان الحسيني قد اعتزم الحج وجعل يلقي نصائحه هنا وهناك، ثم التفت إلى عباس يطلب منه العودة إلى التل الكبير وألا ييأس أو يغضب. كان هذا آخر بصيص من النور بدا، إلا أنه ما لبث أن خبا وتدحرج الحلو مع صديقه حسين كرشة نحو الحانة، وهناك رأى فتاته بين الجنود الأجانب في وضْع أثاره حتى لقد أخرجه عن طبيعة حياته فأمسك بزجاجة من زجاجات الخمر ومضى يضرب بها حميدة حتى سال منها الدم، وما لبث الموجودون

أن ضربوه حتى فقد الحياة. إن موت عباس الحلو موت درامي بالمعنى التام لهذه الكلمة، فعندما يتعادل الصراع بين الإنسان والقدر تبلغ المأساة قمتها، ولقد انتصر الحلو في اللحظة التي يبدو فيها أنه قد هُزم، لقد فقد حياته لكنه فقدها كما يفقدها جندي بطل، لأنه انتصر بموته على قيود الضعف والتردُّد والهزيمة التي كانت تشله عن الحركة.

هذه النهاية الدرامية للبطل تحملنا على ذكر كلمة عن فكرة البطل عند نجيب محفوظ. فالبطل في بعض رواياته شخصية ضعيفة. ونحن لا نلزم الكاتب أن يجعل بطله شخصية متفائلة قوية، لكننا نطالب الفنان أن يعبر عن كل جوانب الحقيقية لا عن جانب واحد منها. فنحن لا نستطيع أن نتجاهل الأثر الذي تتركه بعض قصص نجيب محفوظ في نفوس قرائها، فهو أثر متشائم تحس بعده النفس بالهزيمة والهزال. وعباس الحلو مثال لذلك. ولكي نوضح المسألة أكثر نذكر بطلاً آخر هو بطل قصة السراب مثلاً — كامل رؤبة لاظ — وهو شاب عاش في أحضان أمه وارتبط بها في عاطفة شاذة بحيث لم يستطع أن يتصل بزوجته بينما استطاع أن يتصل بامرأة دميمة، وتنتهي القصة بخيانة زوجته له، ثم موتها في محاولة إجهاضها لإخفاء خيانتها. وهنا تمامًا – وكما حدث لعباس الحلو في النهاية بعد تردُّده وضعفه المستمرَّين — نجد أن بطل السراب قد قرَّر أن ينفصل عن أمه لأول مرة في حياته قائلاً لها اذهبي إلى أختي أو إلى أخي واحسبيني من اليوم في عداد الأموات. وهنا أيضًا نجد أن هذا التحرُّر لم يكن بلا ثمن، فإن أمه لم تستطع أن تتلقّى الصدمة، وكانت مريضة بقلبها فعاودتها النوبة وماتت.

فالبطولة الفنية في هاتين القصتين هي فكرة الضعف الذي لا يريد أن يتحدَّى القدر ولا المجتمع ولا البيئة والظروف، لكنها في النهاية، وبعد فوات كل شيء، يحدث لها تغير فجائي، وتكون النتيجة أنها تدفع ثمنًا فادحًا قد يكون هو حياة البطل نفسه كما حدث للحلو. إن العمل الفني الخالد لا يهمه أن يكون بطله أميرًا أو شحاذًا أو أن تكون نهايته موتًا أو زواجًا سعيدًا. إنما هو يمتاز قبل كل شيء بأن يكون البطل مكافحًا. إن أسلوبه في الحياة هو الذي يعطيه القيمة الدرامية أولاً وقبل كل شيء، لهذا وحده نعجب بأوديب وفاوست وهاملت ودون كيشوت ونهاية عباس الحلو.

بقيت كلمة أخيرة عن الأسلوب في زقاق المدق. ونحب أن نقول هنا إن هناك مشكلة تواجه الكتّاب العرب، فهم يتأرجحون بين اللغتين الفصحى والعامية. فالفارق بين اللغتين من الاتساع بحيث إن كاتبًا مثل محمود تيمور يؤلف أكثر من مسرحية حوارها بالعامية ثم يترجمه إلى الفصحى. ولسنا نظن أن اللغة العربية الفصحى ستموت كما ماتت اللاتينية مثلاً، لا لأن القرآن مكتوب بها فحسب، لكن لأن انتشار المدارس من ناحية في العصر الحديث يبعث الفصحى من جديد بين جماهير الشعب وبذلك لا يتركها لقانون التطوُّر الذي كانت تتعرض له اللغات القديمة، ومن ناحية أخرى فإن اختراع المواصلات وسهولتها بين البلاد العربية المختلفة خفف من حدة العامية بين طبقات المثقفين خاصة. لهذا فإن الكتّاب لا يفكرون في التخلي عن الفصحى لكنهم يواجهون المشكلة بطرق مختلفة. فتوفيق الحكيم في كثير من رواياته كـ"عودة الروح" و"يوميات نائب في الأرياف" إذا أتى الحوار سجله كما هو بالعامية، والمازني حاول أن يستعمل كلمات فصحى تدور على لسان العامة بدلاً من استعمال كلمات فصحى مهجورة، فهو يستعمل كلمة الدكان بدلاً من الحانوت والشباك بدلاً من النافذة وأبوس بدلاً من أقبّل، وهذه كلمات تجمع بين الفصحى والألفة التي على كل لسان. ونجد كاتبًا مثل الدكتور طه حسين تفادى الحوار تفاديًا تامًّا. ولما كان الأستاذ محفوظ يعبر عن الطبقات الشعبية التي لا تتكلم إلا العامية ويريد التعبير عنها بالفصحى، فقد واجهته المشكلة بالضرورة، وحاول أن يجد لها حلاً وسطًا، ذلك بأن استعمل في أغلب حواره كلمات فصحى لكنه يعطيها في الجملة تركيبها العامي. مثال ذلك: حمد الله على السلامة يا سي السيد – ذا يوم أبيض – والله والحسين ما يساوي الزقاق من غيرك قشرة بصلة – حلفتك بالحسين إلا ما جلست – استغنوا عنه يا معلم – هربت وحياتك غواها رجل فأكل مخها وطار. هذا عدا مجموعة هائلة من الأمثال المصرية حتى ليذكّرك دائمًا بالجو الذي تعيش فيه شخصياته وقد نجح في ذلك إلى حد بعيد، لكنه قضى على التعبير العربي الكلاسي.

السراب

تحتل قصة "السراب" مكانة تاريخية هامة بالنسبة للقصص في الأدب العربي بوجه عام وبالنسبة للتاريخ الفني لمؤلفها نجيب محفوظ بوجه خاص.

ونحن هنا لن نناقش النواحي الفنية في هذه الرواية، إنما نلفت النظر إلى أن هـذه هي المرة الأولى التي يكتب فيها نجيب محفوظ رواية بضمير المتكلم، فهي أشبه باعتراف، ذلك لأن نجيب محفوظ يحدثنا هنا عن العالم الإنساني الداخلي بعد أن كان يقف من قبل في رواياته السابقة موقفاً لا يتيح فيه لشخصياته فرصة كبيرة للتحليل الذي ساد الأدب الأوربي الحديث، متفقاً بذلك والتطوُّرات الخطيرة التي صاحبت علم النفس في مطلع القرن العشرين. ولهذا نجد أن نجيب محفوظ إن كان يذكّرنا في روايته "زقاق المدق" بديكنز مثلاً، فإننا نجده يذكّرنا في "السراب" ببول بورجيه مثلاً. وقد لا يكون ضمير المتكلم هو الوسيلة الوحيدة إلى ذلك، ولكن مما لا شك فيه أنه يمكن الإفادة منه إفادة كبيرة.

ومن ناحية أخرى نستطيع أن نقول في غير مبالغة كذلك إن هذه هي أول رواية في الأدب العربي تقوم على أساس سيكولوجي أو هي – بمعنى أصح – تقيم أمامنا بناء سيكولوجيًّا متماسكًا معبرة بذلك عن مدى وعي مجتمعنا بالأمراض النفسية والانحرافات الجنسية، فاقترب بذلك نجيب محفوظ خطوة من روح العصر، ولا سيما مما يعانيه أفراد الطبقة الوسطى من مشاكل وانحرافات، ولا شك أن بطلنا شاذ شذوذًا جنسيًّا، ولكن العمل الفني قد ارتفع به بحيث يجعلنا جميعًا نشارك البطل شيئًا من شذوذه، وكثيرًا مما يعانيه من اضطراب وتعقُّد في حياته.

فهنالك أولاً هذا التعلُّق الشديد القائم بين الأم وابنها وبين الابنْ وأمــه، فهــو يقول:

"كانت أمي وحياتي شيئًا واحدًا، وقد ختمت حياة أمي في هذه الدنيا. ولكنها لا تزال كامنة في أعماق حياتي، مستمرة باستمرارها. لا أكاد أذكر وجهًا من وجوه حيــاتي حتى يتراءى وجهها الجميل الحنون، فهي دائمًا وأبدًا وراء آمــالي وآلامــي، ووراء حــبي وكراهيتي، أسعدتني فوق ما أطمع وأشقتني فوق ما أتصوَّر، وكأني لم أحب أكثر منــها، وكأنما لم أكره أكثر منها، فهي حياتي جميعًا، فلأعترف بأني أكتب لأذكرها هي ولأستعيد حياتها هي، بذلك تعود الحياة كلها". وقصة الحب الذي يخفي وراءه كراهية لا شــعورية قصة معروفة في التحليل النفسي، فكلما ازداد حبنا لشخص ما زادت كراهيتنا اللاشعورية له، لأننا بإزائه نضحي بغريزة حفظ الذات في سبيل غريزة حفظ النوع، وهذه التــضحية تسبب الكراهية اللاشعورية، إننا نحرم أنفسنا في سبيل الشخص المحبوب من متع لولاهــا لأتحناها لأنفسنا، فإذا ما بدا لنا منه ما يسوؤنا انفجرت كراهيتنا اللاشــعورية المكبوتــة وأصبح أعدى أعدائنا، وهكذا فالابن يحب أمه لأنها تطعمه وتكسوه وترعاه، وهو يكرهها لا شعوريًّا لأنها تحرمه من متع يظنها ضرورية له وتتحكَّم في رغباته.

وكان والده سكيرًا عربيدًا انفصل عن الأم وأخذ منها ابنها الأكــبر "مــدحت" وابنتها "راضية" فلم يبق لها إلا طفلها "كامل" تحدوه بحنانها "فلم أدرك إلا بعد فــوات الوقت أنه كان حنانًا شاذًّا قد جاوز حده، ومن الحنان ما يهلك، كانــت مــصابة في صميم أمومتها فوجدَت فيَّ أنا السلوى والعزاء والشفاء. كرَّست حياتها جميعًا لي، أنام في حضنها وأقضي نهاري على كتفيها أو بين يديها. وحتى في الأوقات التي كانت تتعهــد فيها شئون البيت لم أكن أفارقها أو لم تكن تدعني أفارقها، وحتى في المطــبخ أمتطــي منكبها مفترشًا رأسها بخدي متسليًا بمشاهدة الطاهي وهو يشعل النار ويقطــع اللحــم ويخرط البصل، بل كنا نستحم معًا، فتحطني في طشت عاريًا وتجلس أمامي متجــردة، فأرشها بالماء، وأقبض على رغوة الصابون النافشة على جسدها فأدلِّك بها جــسدي". وهكذا نشأ بطلنا كأنه "عضو من أعضاء جسمها".

فلما بلغ سن المراهقة تكونت لديه عادة جديدة في حياته الجنسية، لم يعانها بطلنا كما يعانيها بقية الناس، بل هو أفرط فيها نتيجة العقدة الأولى التي كوَّنتها ظروف أسرته وطفولته.. "واكتشفت بنفسي – تحت ضغط الحاجة – هواية الصبا الشيطانية، لم يعرِّفني بها أحد إذ كنت معدوم الرفاق، فاكتشفتها كما اكتُشفت أول مرة في حياة البشر، واستقبلتها بالدهشة واللذة، ورضيت بها عن كل شيء في الوجود، ووجدت فيها آنسًا لوحدتي الغريبة وعكفت عليها في إدمان" ولكن لم ينس الخادمة الدميمة، مما يذكِّرنا بما يقال عن التثبيت عند موضوع معين في التحليل النفسي، فقد ثبت بطلنا عند علاقته بالخادمة القبيحة، ولهذا كانت الموضوعات التي يمارس عليها عادته موضوعات من نفس هذا النوع "ومن عجيب أن خيالي في عشقه لم يتعدَّ دائرة الخوادم بالمنيل اللائي يسعين حاملات الخضر والفول.. كأني موكل بعشق الدمامة والقذارة — إذا طالعت وجهًا ناضرًا مشرقًا يقطر نورًا وبهاءً ملكني الإعجاب وبردت حيوانيتي، وإذا صادفني وجه دميم ذو صحة وعافية أثارني وتملَّكني واتخذته زادًا لأحلام الوحدة وعبثها" وهكذا زاد انطواؤه على نفسه "يحارب ويقتل ويقهر، يمتطي متون الجياد ويعتلي الطائرات ويقتحم الحصون ويستأثر بالحسان، وينكل بالتلاميذ تنكيلاً مروعًا". ونحن نعرف ما لهذه الرموز في أحلام النوم وأحلام اليقظة من معانٍ جنسية كشف لنا عنها التحليل النفسي.

وترتب على هذه شعوره بالعجز أمام الحياة، ومحاولاته المتكررة للانتحار، وإدمانه للشراب، ثم خوفه المستمر من الأماكن المتسعة المزدحمة، حتى لقد ترك كلية الحقوق وهو بالسنة الإعدادية لأنه طُلب منه أن يخطب في جمع التلاميذ فلم يستطع. وقد ارتبك يوم زفافه في تصرفاته ارتباكًا مخجلاً "وعددت ما يخيفني في هذه الدنيا من الأناس والأجواء والفيران والصراصير".

أما علاقته بأبيه فقد لخَّصتها له أمه قائلة: "قابلْهُ إذا قابلته بأدب فهو أبوك على كل حال، ولكن لا تنس فيما بينك وبين نفسك أنه هو الذي عذبنا جميعًا" وكان أبوه بالنسبة له ذا فائدة واحدة هو أنه يوم يموت يوم يرث منه ثروة تنقذه من فقره وتعينه على الزواج.

وكانت أمه تقف عقبة في هذا السبيل، فهي ما تفتأ تقول له: "إني أريد لك عروسًا جديرة بك حقًّا، ويبهر حسنها الأعين وتطري أخلاقها الألسن، ومن أسرة كريمة ذات محتد، فتهيئ لك قصرًا شامخًا، فسألتها وأنا أداري غيظي: وأين توجد مثل هذه العروس؟ فقالت وهي تعض شفتيها: ستوجد حين يأذن الله. وقلت لنفسي: هذا تعجيز بلا ريب. واحتدم الغيظ بصدري". ولكي يوفق بين حبه للجنس الآخر وحبه لأمه الذي يقف عقبة في هذا السبيل نراه يقول: "كيف تكون الحياة لو خلت من هذه الأم الحنون؟ واقشعر بدني، بيد أن خيالي لم يمسك عن هذيانه. فتتابعت المناظر أمام عيني واستسلمت لمشاهدها في حزن صامت ثقيل. رأيت بيتا مقفرًا ورأيتني تائهًا حائرًا كمن ضل سبيله في مغارة، وهذا جدي متبرمًا ساخطًا يصب جام غضبه على الخادم العجوز والطاهي، ولمست عجزي عن مواصلة هذه الحياة الموحشة، فاقترحت على جدي أن أتزوَّج لنجد من يكلؤنا برعايته. ثم رأيت حبيبتي بقامتها الرشيقة ووقارها المحبوب تتعهَّد البيت وآله بعطف سابغ وحب شامل. ثم رأيتنا جميعًا — أنا وزوجي وجدي — واقفين على قبر عزيز نرويه بدموعنا". وهنا نجد كيف تستطيع الرغبة اللاشعورية في القضاء على الأم أن تجد طريقها إلى حلم اليقظة بطريقة يقبلها الرقيب، فهو يبكي أمه، ولكنها أمه التي ماتت فهو يحبها وهو يقتلها، لأن موت أمه هو الوسيلة الوحيدة لزواجه.

وهو حين تزوجها لم يستطع أن يقربها "ومن عجب أن بصري لم يتطفَّل عليها فاتجه إلى السماء خلال النافذة، وامتلأت نفسي حياة لا عهد لي بها، أما جسمي فظل جامدًا باردًا لا ينبض ولا تدب فيه حياة". "ولا أدري لماذا كنت أتخيلها مثالاً لضبط النفس بل والبرود أيضًا، ولكني لمست في قبلاتها حرارة تذيب القلب". "إني أبدو كروح خالصة لا يحيط بها جسد فكيف أجد جسدي". "ومضت بنا الأيام في حب طاهر فامتزج روحانا، حتى صارا روحًا واحدًا في جسمين غير متصلين".

وهذا هو الحب الذي يذكِّرنا بالحب العذري وبالحب الرومانتي الذي كشف لنا فرويد عن أسسه النفسية، حيث ينعكس فيه حب الأم، وهو حب غير مشوب برغبة

جنسية مشعور بها، لأن الناحية الجنسية يختص بها آخر هو الوالد، والناحية العاطفية هي التي تكون للابن، وكأنما الابن يقول للأب: انظر إنني خير منك، أنال العاطفة الخالصة ولست أهتم بهذه الشهوات. ومن هنا تكون الكراهية اللاشعورية نحو الوالد كمنافس للابن في حب الأم. ففي سن المراهقة يكون الحب الأول عادة انعكاسًا لهذا الحب فتُسبغ الصفات الملائكية على الشخص المحبوب – كما كانت تسبغ على الأم – ويُبعد عنه كل رغبة جنسية، وقد يحدث ألا يستطيع الشخص عبور هذه المرحلة وتستحيل إلى لون من ألوان عقدة أوديب. وقد يكون هذا الموضوع للحب عاهرًا أو مغنية أو ممثلة لا شأن لحبيبها بعلاقاتها الجنسية بغيره من الرجال لأنهم يمثلون الوالد ولأنه قد لا يكون ثمة سبيل للاتصال بها على هذا النحو في يوم ما، بينما هي تمثل الأم. وبينما هو يقدس هذا الموضوع نراه يشبع رغبته الجنسية مع شخص آخر. يقول فرويد في كتابه "سيكولوجية الجماعة وتحليل الأنا" إن كثيرين من الأدباء يجدون في هذه الثنائية موضوعًا خصبًا لمؤلفاتهم.

وهكذا نرى بطلنا لا يستطيع إشباع رغبته مع زوجته، حتى ليفضل ممارسته عادته، فإذا ما بدت في أفق حياته "عنايات" وهي سيدة دميمة، استيقظ شذوذه القديم الذي لازمه منذ علاقته بالخادمة الدميمة واستطاع أن يحقق مع عنايات رغبته التي لم يستطع تحقيقها مع زوجته "ذابت الدنيا في نشوة جنونية ساحرة خرجت منها سكران بخمر الظفر والارتياح العميق. وشعرت من الأعماق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة في الحياة، بل هي الحياة نفسها، والكرامة والرجولة والثقة والسعادة. افتر ثغري عن ابتسامة ظفر وسعادة. ورمقتها بنظرة امتنان لم تدرك عمقه، وهيهات لها. إني بين يديها أتمرغ في التراب. ولكنه تراب طيب حنون يجود بالثقة والسعادة. وأدركت أخطاء الحياة الماضية. وذكرت زوجتي المحبوبة في حزن وقنوط أوشكا أن يعصفا بعمر الساعة الساحرة. و لم أتردَّد عن تحميلها تبعة تعاستي كلها".

وتنتهي القصة بخيانة زوجته له، ثم موتها في محاولة إجهاضها لإخفاء خيانتها، وهنا اكتشف البطل أخيرًا قائلاً: "إني أخطأت في تصديق ما ادعت أنها تكره الحب الجنسي، وإن عجزي حيالها هو الذي رمى بها في أحضان الغواية.. كان حبًا صادقًا، لكن عرضت له ريح ثلجية فاقتلعت جذوره وأغاضت منها ماء الحياة. ألست شريكًا في قتلها؟.. كان حبي سرورًا إلهيًا ثم مضى مخلفًا وراءه مقتًا وغضبًا". ثم أحس بما كان لأمه من يد في كل هذا الشقاء الذي لازمه فقرَّر أن ينفصل عنها – لأول مرة في حياته – قائلاً لها: "اذهبي إلى أختي أو إلى أخي واحسبيني منذ اليوم في عداد الأموات.. ووليتها ظهري وغادرت الحجرة ونحيبها يقرع أذني"، ولكن أمه لم تستطع أن تتلقى الصدمة، وكانت مريضة بقلبها فعاودتها النوبة وماتت. ولم يستطع هو أن يتلقى هذه الصدمة بدوره، فاعتقد أنه قتل أمه كما اعتقد أنه قتل زوجته من قبل، ثم أغمي عليه ثلاثة أيام، لازم بعدها الفراش شهرين "الحق أنني لم أشْكُ الوحدة التي أَلِفتُها العمر كله، ولكني استوحشت الوحدة التي خلَّفتها أمي".

إننا نرى في هذه القصة بناء سيكولوجيًا متماسكًا، أساسه العقدة الأوديبية وما يتبعها من انحراف جنسي ثم ما ترتَّب على ذلك من عدم القدرة على الاتصال بكل ما يذكِّر بالأم وصورها وتفضيل العودة إلى عادته القديمة، بينما يثير شهوته كل ما هو دميم نتيجة للتثبيت الذي حدث له منذ كانت له علاقة بخادمة دميمة. وإذا كنا نعلم أن مصادر التحليل النفسي الرئيسية الثلاثة هي الوثائق التي يحصل عليها أطباء النفس أثناء معالجتهم مرضاهم، ثم الأساطير ثم الآداب المختلفة. فلا شك أن قصة نجيب محفوظ تضاف إلى هذا التراث الأخير كمرجع له أهميته في الدلالة على ما يعانيه الكثيرون من انحرافات وتعقُّد ومرض.

هذه هي الخطوط الرئيسية التي تقوم عليها دعائم القصة من الناحية السيكولوجية، هذه القصة التي ستُذكر في الأدب المصري باعتبارها أول قصة عبر لنا فيها مؤلفها عن هذه الدعائم في تماسك تام بين نواحيها المختلفة وخلال تطوُّرها.

مجلة علم النفس، القاهرة، يناير ١٩٥٠

بين القصرين

والتمرد والثورة على الاستبداد

رواية "بين القصرين" رواية أسرة عاشت في الربع الأول من هذا القرن، وتبـــدأ حوادث الرواية يوم "قَبِلَ العرش الأمير أحمد فؤاد أو السلطان فؤاد كما سيُدعى من الآن فصاعدًا، وقد تم الاحتفال بتوليته اليوم فانتقل في موكبه من قصر البـــستان إلى ســـراي عابدين.. وسبحان من له الدوام"[1].

وقد نقل هذا الخبر السيد أحمد عبد الجواد تاجر البن والأرز والنُّقل والـــصابون بالنحاسين، وهو رب الأسرة التي تدور حولها أحداث القصة، وهو ينقل الخبر إلى زوجته أمينة، ونفهم من الحوار أن للسيد أحمد عبد الجواد رأيًا في السياسة، فهو معجب بموقف الأمير كمال الدين حسين الذي أبى أن يعتلي عرش أبيه المتوفي في ظل الإنجليـــز، وهـــو معجب بالألمان والترك وأفندينا عباس لأن كل هؤلاء يحاربون الإنجليز، كما نفهـــم أن زوجه أمينة لا تكاد تعرف شيئًا عن العالم الخارجي وما يصطخب فيه من أمور سياسية، وهي لا تهتم بأنباء هذا العالم إلا للسرور الذي يبعثه فيها ما تجده في حديث زوجها معها في هذه الشؤون الخطيرة من لفتة عطف تزدهيها، وإلى ما في الحديث نفسه من ثقافة يلذ لها أن تعيدها على مسمع من أبنائها وبخاصة فتاتيها اللتين تجهلان مثلها العالم الخـــارجي جهلاً تامًا.

---

(١) بين القصرين، مكتبة مصر، ص ١٣.

ومن تكرار القول أن نقول بأن نجيب محفوظ هو من أنشط كُتَّاب القصة المصرية الذين استطاعوا أن يعبِّروا عن الطبقة الوسطى في كل ما كتب من روايات عصرية - كما يحلو له أن يسميها - غير أن ما يميز "بين القصرين" في جزئها الأول أنها تتناول موقف هذه الطبقة في نهاية الحرب العالمية الأولى حتى تنتهي بموت أحد أفرادها وهو يشترك فعلاً في الثورة المصرية عام ١٩١٩، بينما كانت جميع رواياته الأخرى وهي "القاهرة الجديدة". "خان الخليلي" و"السراب" و"زقاق المدق" و"بداية ونهاية" تتناول تصوير هذه الطبقة بعد المعاهدة التي تمت بين الوفد والإنجليز عام ١٩٣٦. وهي الروايات التي لوحظ بحق أنها تنتهي دائمًا بكارثة معبرة بذلك عن مأساة أفراد الطبقة الوسطى في تلك الفترة، الذين كانوا يحسون أن حياتهم وصلت إلى مأزق، وقصة "بين القصرين" تنتهي بموت فهمي، ولكن ما أعظم الفرق بين هذا اللون من الموت الذي هو في حقيقته انتصار وبين موت عباس الحلو في "زقاق المدق" أو نفيسة وحسنين في "بداية ونهاية" الذي هو إعلان واضح عن الهزيمة واليأس.

ونجيب محفوظ لا يقصد قصدًا واعيًا إلى بث فلسفة معينة فيما يكتب، على النحو الذي يفعله كتاب الاشتراكية أو الوجودية اليوم، بل إنه ليتعمد ذلك لأنه يخشى أن تطغى الفلسفة على الأحداث فتوجِّهها توجيها مزيفًا، ولهذا لا يتبع إلا إحساسه العام بمصريته وبمشاكل الطبقة الوسطى في المجتمع المصري والارتفاع بهذه المشاكل إلى المستوى الإنساني. تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودأبه وجهده وإخلاصه لنفسه، وهذه هي حدود الواقعية الفنية كما يتشبَّث بها نجيب محفوظ.

والمعروف أن هناك رأيين في النقد الفني، أحدهما يرى أن وجود فلسفة معينة يعي بها المؤلف ويهدف إلى تحقيقها خلال عمله من شأنه أن يرتفع بالمستوى الفكري للعمل الفني، بينما يرى الرأي الآخر أن العمل الفني هو تعبير عن انفعالات الإنسان في مختلف صورها خلال المجتمع والتاريخ، وهذا التعبير لا يخضع ولا يجب أن يخضع لفلسفة معينة سابقة في ذهن الكاتب وإلا فإن مستواه الفني معرَّض للانخفاض، حيث قد يصبح أقرب

إلى الدعاية، ولعل هذه صورة من صور مشكلة الأدب الهادف. وإن كان الرد على ذلك بأن لكل كاتب فلسفة يعبر بها عن وعي أو عن غير وعي في عمله الفني، ولهذا فـإن لم يعلن الكاتب عن فلسفته التي يبثها خلال عمله الفني، فإن مهمة النقد أن يكـشف وأن يستخلص هذه الفلسفة، وهذه هي إحدى مهام النقد الرئيسية التي طُبقت على الأعمال الفنية في مختلف العصور، فساعدتنا على تفهُّم أوديب ودون كيشوت وفاوست وهاملت والأرض الخراب. وقد أوضحت هذه المهمة أن الرسالة التي يريد أن يبلغها الكاتب للناس هي التي تفرق بين عملين ناجحين من الناحية التكنيكية، وهي التي تفرق بـين روايـة بوليسية ورواية لجوركى أو سارتر.

ولهذا فإن علينا أن نتساءل:

ماذا يريد نجيب محفوظ أن يقول للناس من خلال عمل بذل فيه هـذا المجهـود الكبير؟

إذا تتبعنا قصة "بين القصرين" وجدنا أن نجيب محفوظ يصوِّر لنا فترة تاريخية من حياة مصر. وهو يؤرخ أولاً للحياة الاجتماعية للطبقة الوسطى في ذلك الوقت وصلاتها البعيدة والقريبة بالتطوُّرات السياسية، ومن الملاحظ أنه اختار فترة تحوُّل تاريخي في حياة مصر تتغيَّر فيها القيم الاجتماعية والأوضاع السياسية وتعبِّر عـن روح الكفـاح الـتي يضطرم بها شعب مصر ضد مستعمريه، هذا هو الظاهر العام لقصة "بين القصرين" لكن إذا تمعنا في تسلسل أحداث القصة وجدنا أنها تعبر عن التآزر التام بـين التمـرد علـى استبداد الأب في أسرة الطبقة الوسطى المحافظة، والثـورة علـى اسـتبداد الاسـتعمار بالمصريين، مما يمهِّد لتغيير القيم في الحياة المصرية فيما بعد، وبالتالي في الأجزاء المقبلة من "بين القصرين" وهما "قصر الشوق" و"السكرية".

فالسيد أحمد عبد الجواد نموذج لرب الأسرة في المجتمع الأبوي، بل يذكِّرنا بالأب القبلي الذي تحدث عنه فرويد في كتابه "التوتم والتابو" فهو يحرم على زوجتـه وبناتـه وأولاده أي لون من الحرية — لا سيما الحرية الجنسية — بينما يبيح ذلك لنفسه.

لهذا كان للسيد جانبان، جانب يظهر به في بيته، وهو جانب المحافظة، وهو في ذلك يمثل أخلاق الطبقة الوسطى المصرية في ذلك الوقت، وإن كان تمثيلاً مغاليًا متشددًا عما كان سائدًا في وقته باعتراف المؤلف نفسه الذي يشير إلى ذلك كلما أتيحت الفرصة، وجانب متحرِّر تمثله سهراته مع أصدقائه التجار، وهو في ذلك يخرج عن تقاليد التجار من الطبقة الوسطى. ونحن نعثر على ذلك الإيضاح في الجزء التالي من قصة "بين القصرين"، أي في قصة "قصر الشوق" حين يتحدث جميل الحمزاوي وكيل السيد أحمد قائلاً: "لو كنت اتخذت من التجار خلقهم كما اتخذت حرفهم، لكنت الآن من كبار الأغنياء". (قصر الشوق ص ١٢٩).

لكن أخلاق الطبقة الوسطى ما تزال ممثلة في حرص السيد أحمد عبد الجواد على مظهر الرجل الحازم المتدين يبدو به أمام آل بيته وجيرانه رغم وجود هذا الجانب الخفي المرح في حياته، فشأنه شأن الطبقة الوسطى يستميت في سبيل المحافظة على المظهر وإن خالف الباطن "فلا الناس يعرفون السيد الذي يقيم في بيته ولا أهل البيت يعرفون السيد الذي يعيش بين الناس". (بين القصرين ص ٣٤). ولعل هناك صلة نفسية بين جو المحافظة الشديدة الذي يحرص عليه في بيته والتحرُّر الأخلاقي في الخارج، باعتبار أن أحدهما رد فعل نفسي للآخر.

والسيد أحمد عبد الجواد – ممثِّل السلطة السياسية في البيت على حد تعبير المؤلف – (المرجع السابق، ص ٢٦٦) يحاول أن يفرض نظامه وصرامته على زوجه أمينة وابنتيه خديجة وعائشة وأبنائه الثلاثة: ياسين كاتب مدرسة النحَّاسين، وفهمي الطالب بالحقوق، وكمال الطالب الصغير بمدرسة خليل أغا. والسيد أحمد عبد الجواد بالنسبة لهؤلاء أشبه بالأنا الأعلى الصارم الذي لا يتسامح مع صاحبه لحظة واحدة، ولكنه لقسوته وصرامته لا يستطيع أن يحتفظ بسيطرته دائمًا، ولا على جميع الأفراد بدرجة واحدة. ولئن كان البعض يمتص آراءه ويتعصَّب لوجهة نظره، إلا أن الأكثرية تتمرَّد عليه تمردًا خفيًّا أحيانًا، صريحًا، أحيانًا أخرى.

وأول لون من ألوان التمرُّد على هذا السلطان هو تمرُّد عائشة الأخت الصغرى التي تفوق جمالاً أختها خديجة. وذلك حين تتبادل نظرات الغرام من خلال نافذتها مع ضابط البوليس الشاب في أثناء مروره بالطريق، لكنها تفعل ذلك وكأنها تقترف جريمة دامية، (ص ٣٢) فلا تدري "أيجمل بها أن تقلع عن مغامراتها أم تتمادى في مطاوعة قلبها، كلا الحب والخوف شديد". لكن هذا التمرُّد ما يلبث أن يتلاشى لا سيما عندما تكتشفه أختها الكبرى خديجة وتقف منها موقف الأب صارمة محذِّرة. (ص ١٢٧).

والابن الأكبر ياسين ثائر على طريقته، فهو يثور على صرامة أبيه عن طريق مغامراته الجنسية "والحق أن عنف أبيه المعهود، ولو أنه اعتراه تغيُّر ملموس منذ أن انخرط الفتى في سلك موظفي الدولة، إلا أنه لم يزل في نظره نوعًا من العنف الملطف بالكياسة، فلم يزايل الموظف خوفه القديم الذي يملأ قلبه وهو تلميذ، وما إن ابتعد عن دكان أبيه وصار بمنجى عن عينه حتى استرد خيلاءه وعادت عيناه إلى الذبذبة غير مفرق بين الهوانم وبائعات الدوم أو البرتقال، إذ كان العفريت الذي يركبه مولعًا بالنساء كافة". (ص ٦٣).

والواقع أن ياسين ورث عن أبيه جانب الشهوة دون أن يجمع معها جانب الكرامة، فالسيد عبد الجواد نجح في التوفيق بين الحيوان المتهالك على اللذات وبين الإنسان المتطلّع إلى المبادئ العالية توفيقًا ائتلافيًّا، كما وُفق من قبل في الجمع بين الدين والغواية في وحدة خالية من الإحساس بالذنب والكبت معًا. (ص ٢٠).

وعندما اكتشف ياسين أنه لا يفعل إلا ما يفعل أبوه لم يشعر بارتياح فحسب، ولكنه فرح فرحة فاقت كل تقدير، ذلك لأنه — كأكثر الغارقين في الشهوات المحرَّمة — يستأنس إلى الشبيه، فكيف إذا وجده "في شخص أبيه — القدوة التقليدية — الذي طالما أزعجه، بشعور وبلا شعور، أن يجد نفسه وإياه على طرفي نقيض". (ص ٢٢٣).

وقال ياسين لنفسه: "هنيئًا لك يا والدي، اليوم اكتشفتك، اليوم عيد ميلادي مع نفسي".

ولم تكن حياة ياسين الجنسية من اعتدائه على خادمة الأسرة أم حنفي، إلى ملله من زوجه زينب، إلى اعتدائه على خادمتها نور، إلى مرافقته لجارته الست أم مريم ثم زواجه بابنتها مريم وملله منها، ثم علاقته بزنوبة العوادة، إلا صورًا متكرِّرة لشخصية ثابتة لا تتطوَّر.

وحين اكتشف السيد أحمد عبد الجواد أن ابنه ياسين يسهر إلى الفجر ويعود سكرانًا، اعترف قائلاً:

"إن وراء إرادتنا دنيا وشياطين تهزأ من تصميمنا وتفسد علينا نوايانا الطيبة" (ص ٣٥٨). بل إنه لا يخفي ارتياحه إلى ذلك"، ثم عاد إلى ياسين سريعًا فراح يفكر – بباطن مبتسم – في الطبيعة الواحدة التي تجمع بينهما.. كم يلذّه أن يرى نفسه مترعرعة من جديد في حياة أبنائه؟ على الأقل في ساعات الهدوء والصفاء". (ص ٣٤٤).

وبهذا الاكتشاف المتبادل من جانبي الابن وأبيه نستطيع أن نقول إن هذا اللون من التمرُّد قد انتهت أهميته ودلالته، وهذا واضح عندما حاول ياسين أن يتمرَّد على تقاليد والده حين خرج مع زوجه زينب لقضاء سهرة عند كشكش بك، ذلك أنه ما لبث أن عدل عن هذه المحاولة الثورية عندما خاطبه أبوه متوعدًا" لهذا البيت قانون أنت تعرفه فوطِّن نفسك على احترامه ما رغبت في البقاء فيه" (ص ٢٧٩).

وأخيرًا سنحت الفرصة كي "يشترك الجميع – وهم لا يدرون- في الثورة على إرادة الأب" (ص ١٤٨)، وذلك عندما سافر السيد أحمد عبد الجواد إلى بور سعيد في مهمة تجارية، واتفق أن سافر الرجل صباح الجمعة فجمعت العطلة الرسمية بين أفراد الأسرة وتجاوبت رغباتهم الظمأى إلى الحرية في الجو الطليق الآمن الذي خلقه على غير انتظار رحيل الأب عن القاهرة كلها. بيد أن الأم كانت تحرص أن تلتزم الأسرة – في غياب الأب – الحدود التي تلتزمها في حضوره خوفًا من مخالفته أكثر منها اقتناعًا بوجاهة شدته وصرامته. (ص ١٤٨).

ولأن الأم كانت تخشى مخالفته ولا تقتنع بوجاهة شدته وصرامته، فقد شاركت في الصورة، بل أصبحت بطلتها. وهكذا بدت زيارة الحسين "عذرًا قويًّا — لـه صفة القداسة — للطفرة اليسارية التي نزعت إليها إرادهًا، ولكنها لم تكن وحدها التي تمخَّضت عنها نفسها إذ لبَّت دعاءها في الأعماق تيارات حبيسة متلهِّفة على الانطلاق". (ص ١٤٧).

وبهذه الثورة الواضحة تخرج القصة من رتابتها التسجيلية الأولى وتشيع فيها الحركة والحياة، فأمينة ما تلبث أن تعترف بنفسها للسيد بأمر هذا الخروج الغريب على طاعته ونظامه، فما يلبث أن يأمرها — بعد خمسة وعشرين عامًا عاشاها معًا — بالنفي إلى منزل أمها، ويضرب ياسين كفًّا بكف وهو يقول محتجًّا: "إن رجالاً غيورين مثله منهم أصدقاؤه لا يرون بأسًا بالسماح لنسائهم بالخروج كلما دعت ضرورة أو مجاملة، فما باله يقيم من البيت سجنًا مؤبدًا"، (ص١٦٩). مما يبرهن على أن السيد أحمد عبد الجواد كان يمثِّل صورة متطرِّفة من محافظة الطبقة الوسطى. حتى الصبي الصغير كمال شارك في هذه الثورة، وذلك عندما افتقد أمه في المنزل فعرج على دكان أبيه و لم يستطع أن يفصح له عن سبب مجيئه "وتحرَّك السيد عن مكانه ليدخل، ولكن عاودت الغلام الحياة بمجرد تحوُّل أبيه عن عينيه وصاح بلا شعور قبل أن يغيب الرجل وتضيع الفرصة: رجِّع نينة الله يخليك، وأطلق ساقيه للريح". (ص ١٩٠).

وأقبلت حرم المرحوم شوكت لتتوسَّط في عودة أمينة وتعلن في الوقت نفسه اختيارها لعائشة لتكون زوجًا لابنها خليل. وهكذا عادت الأم، وهكذا تلاشت أيضًا آخر مظاهر التمرُّد الذي أبداه فرد ثالث من أسرة السيد أحمد عبد الجواد.

بل إن أمينة تمتص آراء السيد حتى لتستنكر على ابن زوجها ياسين أن يسهر مع زوجه زينب عند كشكش بك "عابت هذا السلوك امرأة أمضت عمرها حبيسة وراء الجدران، امرأة دفعت صحتها وسلامتها ثمنًا لزيارة بريئة لزين آل البيت لا لكشكش بك، فمازج انتقادها الصامت شعور طافح بالمرارة والغيظ وكأن منطقها غدا يردِّد فيما بينها وبين نفسها: إما أن تنال الأخرى الجزاء أو فلتذهب الحياة هباء" (ص ٢٧٥).

وكذلك عندما غضبت زينب حين ضبطت زوجها ياسين مع خادمتها نور فإن أمينة "لم تكن تقرُّها على غضبتها لكرامتها فعدَّتها تدللاً أثار استياءها وجعلت تتساءل كيف تدَّعي لنفسها من الحقوق ما لم تدعه امرأة قط" (٣٤٦).

على أية حال فإن أحداثًا مثل تلصُّص عائشة من خلف خصاص النافذة تتطلَّع إلى الضابط الشاب، وخروج الأم لزيارة الحسين، إن هي إلا المحاولات الأولى التي كانت تقوم بها نساء هذه الطبقة للثورة على الوضع الذي كان يجعل من البيت سجنًا لهن، هذه المحاولات التي انتهت في "قصر الشوق" — والذي تقع حوادثه بعد خمس سنوات فقط من وقوع حوادث "بين القصرين" — انتهت بحق أمينة في الخروج لزيارة الحسين كلما أرادت. "كيف كانت زيارة الحسين لديها أمنية في حكم المستحيل، ها هي اليوم تزوره كلما زارت القرافة أو السكرية (حيث بنتاها المتزوجتان) ولكن ما أفدح الثمن الذي دفعته نظير هذه الحرية الضئيلة" (قصر الشوق، ص ١٦٥)، نعم إنها حرية ضئيلة لكنها مكسب، وقد حصلت عليها فعلاً نتيجة لصدمتها بوفاة ابنها فهمي، ولكنها حصلت عليها على أية حال، وهذه المحاولات نفسها هي التي انتهت فيما بعد باندفاع نساء الطبقة الوسطى إلى الجامعة ومنها إلى مختلف المهن.

أما الثورة الحقيقية على الاستبداد الأبوي فتأتي من فهمي، الابن الثاني، الطالب بكلية الحقوق، وهي تمتاز بأنها ليست ثورة منعزلة فردية كثورة عائشة أو ياسين أو أمينة، بل هي ثورة مرتبطة بثورة المصريين ضد الإنجليز الذين يمثِّلون الاستعمار والاستبداد، فلا عجب أن فهمي الثائر على استبداد الإنجليز بالمصريين يثور بالتالي على استبداد والده به لا سيما إذا كان يقف في سبيل ثورته الوطنية.

فالحرب تنتهي وقد كسبها الإنجليز، ثم يُقبِل فهمي ذات يوم ليسأل ياسين باهتمام: ألم تبلغك أنباء جديدة؟

هنا يتضح الفارق بين ياسين وفهمي، ياسين مشغول بزواجه الذي انقلب بعد أشهر شربة زيت خروع، وفهمي مشغول بالوفد المكوَّن من سعد زغلول باشا

وعبد العزيز فهمي بك وعلى شعراوي باشا وكيف توجّهوا إلى دار الحماية وقابلوا نائب الملك للمطالبة برفع الحماية وإعلان الاستقلال. (بين القصرين، ص ٢٨٥).

ويحس فهمي أنه في حاجة إلى وطن جديد، وبيت جديد، وأهل جدد، ينتفضون جميعًا حيوية وحماسة، لكن، "ما إن يفيق على هذا الجو الخانق من الفتور والسذاجة وعدم المبالاة حتى تشب بين أضلعه نار الحسرة والألم.. فيود أن يجد نفسه مرة أخرى في جمع الطلاب من إخوانه فيروي ظمأه إلى الحماس والحرية". (ص ٢٨٩).

ومن خلال المعركة يتطوَّر فهمي في علاقته بالعالم الخارجي وبأبيه "لقد عاش في الأيام الأربعة الأخيرة المنطوية حياة عريضة لم يكن له بها عهد من قبل.. حياة تجود بنفسها عن طيب خاطر في سبيل شيء باهر أثمن منها وأجل" (ص ٣١٩) على أن شيئًا ما ينفك يعطل اندفاعه قليلاً وذلك حين يعلم والده بجهاده، فما عسى أن يفعل مع استبداد أبيه وحنان أمه؟

وهكذا يواجه فهمي معركة عملية خارج البيت ومعركة نفسيه داخل البيت. وما يلبث إيمانه أن يتغلّب لأن هذا الإيمان "أقوى من الموت وأشرف من الذل" (ص ٣٢٠).

وعندما اكتشف أبوه أنه يشترك مع المجاهدين في كفاحهم ضد الإنجليز حاول أن يفرض سيطرته عليه كما فرضها من قبل على أمينة وعائشة وياسين، لكن فهمي رفض أن يمتد استبداد أبيه إلى هذا الحد، ولتكن ثورة على الاستبداد، أيا كان: في الوطن أو في البيت. ولجأ أولاً إلى التمرد المقنع، إلى الكذب "لم يكن الكذب في هذا البيت بالرذيلة المخزنة، ولم يكن في وسع أحد منهم أن يتمتع بالسلامة في ظل الأب دون حماية من الكذب، وهم يجاهرون فيما بينهم وبين أنفسهم، بل يتفقون عليه في الموقف المحرج، وهل كان في نية الأم يوم تسلّلت في غيبة السيد إلى زيارة الحسين أن تعترف بفعلتها؟ وهل كان في وسع ياسين أن يسكر وهو (أي فهمي) أن يحب مريم، وكمال أن يتعفرت بين خان جعفر والخرنفش، بلا حماية من الكذب، ليس الكذب مما يتورّع عنه أحد منهم، ولو أنهم التزموا الصدق مع أبيهم ما ذاقوا للحياة طعمًا" (ص ٣٧٥).

لكن أباه ما زال يضيِّق عليه الخناق حيث لا يستطيع الكذب، فلا بد إذن من الإفصاح عن الثورة، وهكذا رفض أن يقسم على المصحف الذي قدمه له أبوه بأن يقطع كل صلة بينه وبين الثورة.

لكن الثورة ما تلبث أن تصل إلى السيد أحمد عبد الجواد نفسه، فالطبقة الوسطى لا تستطيع أن تعزل نفسها عن الكفاح الوطني حتى ولو لم تكن هي التي بدأته، بل هي تشارك فيه بإرادتها كما شارك فهمي أو على الرغم منها كما شارك السيد نفسه.. "لم يكن شيء في السماء ولا في الأرض قد خرق المألوف مما اعتاد السيد أن يراه كل يوم، ولكن نفس الرجل، والأنفس الموصولة بنفسه، وربما أنفس الناس جميعًا، تعرَّضت لموجة عاتية من الانفعال والشعور خرجت بها عن طورها أو كادت حتى قال السيد إنه لم تمر به أيام كهذه الأيام اجتمع فيها الناس حول نبأ واحد وخفقت قلوبهم بإحساس واحد" (ص ٢٩٠).

ولا يلبث السيد محمد عفت أن يحمل إلى صديقه السيد أحمد عريضة يوقعها هو وغيره من التجار يوكلون فيها سعدًا للتكلم مع الإنجليز باسم الأمة "ووقَّع السيد بإمضائه في سرور تجلى في تألق عينيه الزرقاوين" (ص ٢٩١).

لكن السيد أحمد ما يزال يعبِّر عن الحياد الدقيق الذي حاول أن يقفه كثير من أفراد الطبقة الوسطى من القضايا السياسية. فقد "قنع دائمًا من الوطنية بالعاطفة والمشاركة الوجدانية دون الإقدام على عمل يغير وجه الحياة الذي آنس إليه فلا يرضى عنه بديلاً، لذلك لم يدر بخلده يومًا أن ينضم إلى لجنة من لجان الحزب الوطني على شدة تعلقه بمبادئه. ولا حتى أن يجشم نفسه شهود اجتماع من اجتماعاته.. ليكن إذن وقته خالصًا لحياته، وللوطن ما يشاء من قلبه وعواطفه وماله " (ص ٢٩٣).

ثم يضيف المؤلف قوله "لم يتصور أن الوطنية يمكن أن تطالبه بأكثر مما يجود به"، أي أن المؤلف يعبر لنا عن خلافه مع رأي بطله، تمهيدًا بذلك إلى أن الأحداث المقبلة سترغمه على أن يتجاوز هذه الدرجة القنوع من المشاركة الوطنية.

وعندما تبلغه أنباء نفي سعد يصيبه الحزن والوجوم، وسرعان ما يستولي اليأس عليه هو وإخوانه من فئة التجار وكأنما سعد قد انتهي بنفيه "رجل ولا كل الرجال، بُعث لحظة من الحياة باهرة ومضى كالحلم وسوف ينسى فلا يبقى منه إلا ما يبقى من حلم الضحى"، ويفسر لنا المؤلف هذا اليأس، لأنه اقترن في ذهنهم بنفي أفندينا الذي لم يعد (ص ٣١٤).

أي أن هؤلاء التجار يتصوَّرون أن ما حدث مرة لا بد وأن يتكرَّر مرة أخرى، ولا اختلاف بين حدث وآخر.

وهكذا شارك أحمد عبد الجواد في الحدث العام، وهكذا خرجت أسرته من قوقعتها، وكان لهذا تأثيره في العلاقات الداخلية في تركيب هذه الأسرة، فإن فهمي الذي "يلوذ بالصمت بين يدي والده ما لم يبدأه هو بالحديث نقل إليه في إسهاب ما اتصل بعلمه من مقابلة سعد لنائب الملك" (ص ٢٩٠).

ومن خلال كمال يعرض نجيب محفوظ الاستجابات المختلفة لأفراد الأسرة الواحدة لهذا الحدث العام، فبينما نجد فهمي ثائرًا يحمل على الإنجليز بحنق.. إذا ياسين يناقش الأخبار في اهتمام رصين مشوب بأسف هادئ لا يمنعه عن مواصلة حياته المعتادة في السهر حتى منتصف الليل. أما أمه فلا تكف عن الدعاء لله أن ينشر السلام.. ويصفي قلوب الإنجليز والمصريين جميعًا، والأدهي من كل أولئك زينب زوجة أخيه التي أفزعتها الأحداث فلم تجد من تصب عليه غضبتها إلا سعد زغلول نفسه متهمة إياه بأنه سبب هذا الشر كله، وأنه لو عاش كما يعيش عباد الله في دعة وسلام ما تعرَّض له أحد بسوء ولا اشتعلت تلك النيران" (ص ٣٢٢).

في هذه الفقرة نجد نجيب محفوظ يحرص على أن يلتقط الحدث من كل زواياه، معبرًا بذلك عن فكرته عن الواقعية، فليس أبطاله كلهم متحمسين للقضية الوطنية، فهذه مثالية بعيدة عن الواقع، وليس أبطاله كلهم منصرفين أو ثائرين على الحركة الوطنية، فهذا أيضًا مجانبة للواقع. إن نجيب محفوظ حريص على أن يلتقط الواقع من كل زواياه،

بل أن يحتفظ بالتوازن الهندسي في لقطاته، ففهمي في أقصى الطرف ثائر حانق على الإنجليز، مشارك في الثورة مشاركة فعالة، بينما زينب في أقصى الطرف الآخر تصب غضبتها على سعد زغلول، وبين هذين الطرفين توجد درجات من الحماس، وهناك كمال أو الكاميرا التي يمسك بها نجيب محفوظ لتسجل زوايا المشهد جميعًا.

لكن المشهد متطور، فالحدث العام يزداد اقترابًا من هؤلاء الأشخاص، فقد عسكر الإنجليز أمامهم، لهذا فإن الأم تجزع بدلاً من مجرد الدعاء لله أن تصفو قلوب الجميع، واضطرت زينب أن تقول "ربنا على أولاد الحرام". وازدادت جرأة فهمي على مناقشة أبيه عندما أمره بعدم فتح باب المنزل وعدم خروج أي شخص. أما ياسين فإنه يرتكب في تلك الليلة جريمته الجنسية الجديدة مع نور خادمة زوجته.

وأمينة تمثل نمطًا من الأمهات يقفن من مشاركة أبنائهن في الكفاح الوطني موقف المثبط والمعطل، وهكذا تطلب من ابنها فهمي ألا يبدي كراهيته للإنجليز إن كان يحبها، فهي تعرقل كفاحه الوطني بربطه إليها بروابط عاطفية نفسية غير منطقية، والأم في مختلف روايات نجيب محفوظ موضوع جدير بالدراسة: في "بداية ونهاية" وفي "السراب" وفي "زقاق المدق" وفي "كفاح طيبة" وفي "بين القصرين" لكننا مهما تتبعنا الأم عند نجيب محفوظ فلا نستطيع أن نجدها متطورة على النحو الذي صوره لنا جوركي مثلاً، لأن نجيب يتحدث (أولاً) عن أمهات الطبقة الوسطى، ولأنه يضفي (ثانيًا) على واقعيته أحيانًا صفة الأغلبية، ويرى في الأم كما صوَّرها جوركي تعبيرًا عن الأقلية في عالم الأمهات، لهذا فهي تنحرف عن الواقعية كما يراها، لكن هذا الفهم للواقعية من شأنه أن يُعطِّل عمل الرؤيا لدى الفنان. لأن اختيار النموذج الذي يختلف عن الأكثرية ويتقدَّم عصره، النموذج الذي يكون نادرًا في الحاضر، عامًّا في المستقبل، هو لون من ألوان النبوءة التي يوهَبُها الفنان، والتي عليه أن يجيد استغلالها ليضفي على عمله ميزة استشفاف المستقبل إلى جانب الكشف عن الواقع الذي خلق هذا النموذج.

وهذا هو الفارق بين "عودة الروح" لتوفيق الحكيم وقصة "بين القصرين"، فكلتا الروايتين وقعت أحداثها في أثناء الثورة المصرية عام ١٩١٩، لكن "عودة الروح"، وإن كتبت عن تلك الثورة بعد وقوعها، إلا أنها تحمل روح النبوءة بالنسبة لكفاح الشعب المصري فيما تلا ذلك من أحداث حتى وجدنا أخيرًا من يقتبس منها ويبرهن بها على أن توفيق الحكيم كان يتنبأ فيها بالتغيُّرات التي مرَّت بها مصر بعد كتابتها بنحو ربع قرن.

بهذا الفهم للواقعية يكشف لنا نجيب محفوظ عن موقف الحياد الدقيق الذي تقفه أغلبية الطبقة الوسطى من الكفاح الوطني، وذلك عندما صوَّر موقف السيد أحمد عبد الجواد من ابنيه: ابنه ياسين الذي اتُّهِم بالخيانة في الجامع حتى كادت أن تتلفه النعال، وابنه فهمي الذي اكتشف أبوه في تلك اللحظة أنه عضو في اللجنة الثورية للطلبة، ولولاه ما تمَّ إنقاذ أخيه من نعال المصلِّين، وهكذا أعاد الطرف المناقض للآخر التوازن إلى الموقف.

فأحمد عبد الجواد يستنكر كيف يتهم الناس ابنه ياسين بالخيانة، ثم هو غاضب على ابنه "هذا الثور ابن المَرَة لن يعفيك أبدًا من متاعبه.. لا بد أن يسامر الإنجليز كي أدفع أنا الثمن للسفلة المتهجِّمين" (ص ٣٧٠).

لكنه لا يلبث أن يقول لنفسه "ليس ياسين وحده المذنب، ليس وحده الذي يتحفه بالمتاعب، فهناك البطل"، ويعني به فهمي، وهكذا "انتهي دور الخونة وجاء دور المجاهدين" (ص ٢٧١). على حد تعبير ياسين، وكأنما يريد المؤلف بذلك أن يقول إن الطبقة الوسطى قد يوجد بها من يُتَّهمُون بالخيانة أمثال ياسين، وقد يوجد فيها مجاهدون أمثال فهمي، لكن فيها أيضًا من يقف موقف السيد أحمد عبد الجواد "إنه لا يحتقر المجاهدين، وهو أبعد ما يكون عن ذلك، طالما ملأته أخبار الإضراب والتخريب والمعارك أملاً وإعجابًا" (ص ٣٧٢). لكن الأمر يختلف كل الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن ابن من أبنائه كأنهم جنس قائم بذاته خارج نطاق التاريخ.. والثورة

وأعمالها فضائل لا شك فيها ما دامت بعيدة عن بيته.. فإذا طرقت بابه وهددت أمنه وسلامه وحياة أبنائه، تغيَّر طعمها ولذَّتها ومغزاها وانقلبت هوسًا وجنونًا وعقوقًا وقلة أدب، "فلتشتعل الثورة في الخارج وليشارك هو بقلبه كله وليبذل لها كل ما في وسعه من مال.. وقد فعل، لكن البيت له وحده دون شريك ومن تحدثه نفسه فيه بالاشتراك في الثورة فهو ثائر عليه هو لا على الإنجليز، إنه يترحَّم ليل نهار على الشهداء ويعجب كل الإعجاب بالشجاعة التي يتذرَّع بها آلهم فيما يروي الرواة، ولكنه لن يسمح لابن من أبنائه أن ينضم إلى الشهداء ولا تطيب نفسه بهذه الشجاعة التي يتذرَّع بها آلهم. انزعج الرجل انزعاجًا لم يشعر بمثله من قبل، فاق انزعاجه في مأزق الجامع نفسه" (ص ٣٧٣).

أي أن انزعاج السيد من أخبار جهاد ابنه فهمي فاق انزعاجه من أخبار خيانة ابنه ياسين، فحاول أن يخيف ابنه من عواقب عمله حتى صاح به في لحظة قائلاً: أنا أسلمك بنفسي إلى البوليس.

وهكذا يكشف لنا نجيب محفوظ عن صورة من صور الخوف الذي يملأ قلب الأب على ابنه وعن صورة من صور الآباء الذين يبلغ بهم الخوف على أنفسهم إلى التهديد بأن يشوا بأبنائهم إلى البوليس، فهم لا يريدون خيانة ولا تضحية، بل مجرد تأييد عاطفي لا نفع منه إذا جد الجد.

لكن نجيب محفوظ ما يزال مخلصًا لواقعيته، فهذا التهرُّب من مسئولية الكفاح لا يعفي أصحابه من الاشتراك فيه بدورهم ولو على الرغم من إرادتهم، هم يحسبون أن الأمر اختياري: يمكننا أن نخون أو نؤيد، يمكننا أن نشترك بعواطفنا وأموالنا أو نشي إلى البوليس بأبنائنا وإخواننا أو لا نكترث إطلاقًا، لكن الحوادث ما تلبث أن تثبت أن الأمر ليس باختيارهم تمامًا كما يُحبون أن يتوهَّموا، وأن الأحداث تدفعهم دفعًا إلى جانب دون آخر ما داموا لم يستخدموا حرية الاختيار التي أتيحت لهم، فالسيد أحمد عبد الجواد مصري وليس إنجليزيًا، مستعمَرًا وليس مستعمِرًا، لهذا فهو يجد نفسه أولاً أمام ابنيه اللذين لم يكن يعلم عن تصرفاتهما شيئًا فيصيح "يا أولاد الكلب.. الله يقطع الأولاد

والخَلَف والبيوت" (ص ٢٧٠)، "لماذا تسوقني قدماي إلى البيت، لم لا أتناول لقمتي بعيدًا عن الجو المسموم؟".

إن أحمد عبد الجواد يحاول التهرُّب عندما يجد الأحداث تضيق عليه شيئًا فشيئًا، وهو لا يحاول التهرُّب هذه المرة من الثورة التي شبَّت في شوارع المدينة، بل هو يحاول التهرُّب من الثورة التي تسرَّبت إلى بيته.

غير أن الأحداث ما تلبث أن تمسك بتلابيبه هو، لا مهرب من الثورة في شوارع المدينة إلى حجرات البيوت، ولا من حجرات البيوت إلى مكان خيالي بعيد، حتى ولو كان السيد أحمد عبد الجواد يلهو أثناء هذه الأحداث الدامية في منزل جارته الست أم مريم حتى منتصف الليل، وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول إن هذا اللهو نفسه هو الذي عرَّضه للوقوع في أيدي الإنجليز، كالفأر الذي يعدو بأقصى سرعته ليجد نفسه في فم الثعبان، فلولا سهره حتى منتصف الليل ما وقع في أيدي الجندي الإنجليزي وهو خارج في طريقه إلى بيته، وقد أمره الجندي بأن يتبعه فركبه الفزع حتى "طارت الخمر وطار عقله" (ص ٣٩٤).

ما أعظم التناقض بين اللحظة التي كان يعيشها منذ دقائق وبين اللحظة التي يعيشها الآن، ومع ذلك فإن إحداهما أفضت إلى الأخرى.

وجعل يتساءل "فيم القبض عليه؟ لا هو من الثُّوَّار ولا هو من المشتغلين بالسياسة ولا حتى من الشبان، فهل يطلعون على الأفئدة ويحاسبون على المشاعر أو تراهم يعتقلون أفراد الشعب بعد أن فرغوا من اعتقال الزعماء" (ص ٣٩٤).

وهكذا يدرك الرجل الذي تهرَّب من المشاركة الجدية في الكفاح، وحاول أن يثني ابنه عنه ولو بإبلاغ البوليس، يدرك أن هذا جميعه لا يعفيه من تحمُّل نصيبه هو شخصيًّا، حتى ليتساءل عما إذا كانوا يطلعون على الأفئدة ويحاسبون على المشاعر، بل إنه تذكَّر في تلك اللحظة ابنه فهمي — الذي هدَّده بإبلاغ البوليس عنه — وأعلن حاجته إليه

"لو كان يعرف الإنجليزية ليسأل آسره.. أين فهمي ليحادثه نيابة عنه؟ وحزّه الألم والحنين، أين فهمي وياسين وكمال وخديجة وعائشة وأمهم؟" (ص ٣٩٤). الآن عندما دُفع إلى المعركة لم يعد يدعو الله أن يقطع الأولاد والخلف والبيوت، بل إنه يحنُّ إليهم ويذكرهم ويحس ألهم سنده في هذه المحنة، هذا هو الصدق الفني الذي يجعلنا نحس بنجاح العمل.

وأخيرًا وجد السيد أحمد عبد الجواد نفسه مع آخرين وهم يؤمرون بملء حفرة كبيرة بالتراب، وهنا وجد نفسه يقول "هنيئًا لنا هذه المشاركة في جحيم الثورة، لم لا؟ البلد ثائرة كل يوم، كل ساعة ضحايا وشهداء بيد أن قراءة الصحف وتناقل الأخبار شيء، أما حمل التراب تحت تهديد البنادق فشيء آخر. هنيئًا لكم أيها النائمون في أسرّتكم، اللهم احفظنا، لست لها، لست لها، اللهم اهزم المشركين بقوّتك، نحن ضعفاء، لست لها" (ص ٣٩٨). وهكذا تهز الثورة السيد أحمد عبد الجواد وكأنما نجيب محفوظ ينتقم من هذا "الأنا الأعلى" الذي يحيط نفسه بكل مظاهر القداسة والألوهية في بيته، عندما جعله يحمل التراب بنفسه وهو يستطرد في تأملاته قائلاً: "لا طعم للحياة في ظل الثورة، الثورة.. أي جندي يقبض عليك، تحمل التراب بكفيك.. فهمي يقول لك لا، متى تعود الدنيا إلى أصلها؟ صداع؟ صداع وغثيان، دقائق من الراحة، لا أطمع في مزيد" (ص ٣٩٩).

وفي اليوم التالي استرد السيد أحمد عبد الجواد الكثير من روحه المعنوية. فتعذّر عليه أن يغفل الجانب الفكاهي من الحادث حتى غلب على ما عداه فانتهي الحديث إلى نوع من المزاح (ص ٤٠٠).

وهكذا حاول السيد أحمد عبد الجواد أن يسترد سريعًا هيبته وثقته في نفسه، لا يدرك أن هناك حدثًا أخطر ينتظره ولن يجعله يعود إلى مزاجه بمثل هذه السهولة وذلك اليسر.

وعندما قُتل ابن القولي في المظاهرات قال السيد أحمد يائسًا "هلك المسكين فلم يعد سعد و لم يخرج الإنجليز"، وعندما عاد سعد وزّع السيد أحمد الشربات كما توزّع بقية الدكاكين وأكثر، كما علّق صور سعد تحت البسملة، وذلك لأنه – على حسب قول السيد – قد مضى عهد الخوف والدمار إلى غير رجعة. "ألا ترى المظاهرات تمر تحت أعين الإنجليز دون أن يتعرَّضوا لها بسوء؟ علّق الصورة وتوكّل على الله". بل أصبح اشتراك فهمي في المظاهرات من دواعي فخره حتى إنه قال "ليته اشترك في الأعمال الكبيرة ما دام الله قد كتب له العمر حتى اليوم، سأقول من الآن فصاعدًا إنه خاض غمار الثورة.. والله لو كنت شابًّا لفعلت ما لم يفعل ابنك" (ص ٤٢٧). وهكذا يكشف لنا نجيب محفوظ بوضوح عن هذه النفسيات المذبذبة التي تنكمش إذا أحست الخطر وتسارع إلى جني الثمار إذا بدأ الانتصار.

وها هو ياسين يقول لفهمي "أحسبتني فاقد الوطنية؟ المسألة أني لا أحب الزياط والعنف، ولا أجد حرجًا في التوفيق بين حب الوطن وحب السلامة"، وعندما أحرجه فهمي قائلاً: "وإذا شقّ التوفيق بينهما؟ أجاب في صراحة: قدّمت حب السلامة.. نفسي أولاً، ألا يستطيع الوطن أن يسعد إلا بالتهام حياتي؟ يفتح الله، أنا لا أفرط في حياتي ولكني سأحب الوطن ما دمت حيًّا. فأجابت أمه قائلة: هذا عين العقل" (ص ٤٢٩٠).

وأمينة أيضًا كانت تلقي اللوم على سعد كلما وقع حادث مؤسف، لكن عندما عاد من المنفي لم تجد غضاضة في أن تعترف بأن رجلاً يُجمع الكل على حبه لا بد أن الله يحبه كذلك. لكن أمينة تستنكر وجود أم تزغرد لاستشهاد ابنها "أين؟ على هذه الأرض؟ ولا تحت الأرض في عالم الشياطين" (ص ٤٣٠).

وهذه أقصى صورة من صور الإيجابية لنساء "بين القصرين"، ذلك لأن نساء هذه الطبقة لم يشاركن تاريخيًّا في ثورة ١٩١٩، إنما شاركت فيها بعض زوجات الساسة وبعض نساء الطبقة البورجوازية الكبيرة، اللاتي كان لديهن شيء من التحرر كما يتبين لنا ذلك في الجزء الثاني "قصر الشوق"، فالإخلاص التاريخي عند نجيب محفوظ جعله

يحرص على ذكر الدور الذي قامت به النساء في تلك الثورة، فأشار إلى مظاهراتهن وإلى شعر حافظ إبراهيم في هذه المظاهرة.

وهكذا يرسم لنا نجيب محفوظ التغيُّرات الانفعالية والعاطفية التي تمر بأفراد الأسرة - كل من خلال شخصيته - بتغيير الحدث العام: أولاً عندما كانت الثورة مجرد أنباء بالنسبة لهم، ثم وهي تقترب منهم وتجذبهم إليها، وأخيرًا وهي تنتصر ممثّلة في عودة سعد زغلول.

وأخيرًا لقي فهمي مصرعه، لقيه أثناء مظاهرة سلمية قامت للاحتفال بعودة سعد زغلول وسمحت بها السلطة، وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول إنه لا أمان في ظل الاستعمار، وإن الغدر طبيعته، وكأنما يريد أن يعبِّر من ناحية أخرى عن فكرته عن القدر، فهذا فهمي قد نجا من كل أحداث الثورة السابقة ليلقى اليوم مصرعه أثناء اشتراكه في مظاهرة سلمية.

وأسلوب نجيب محفوظ وهو يصف مصرع فهمي تعبير واضح عن ارتباط المضمون بالأسلوب، إنه يلجأ إلى أسلوب المونولوج "ما أشد الضوضاء.. ولكن بما علا صراخها؟ هل تذكر؟ أو أهو نداء فحسب؟.. من؟ ما؟ في باطنك يتكلّم، هل تسمع؟ ولكن أين؟ لا شيء، ظلام في ظلام، حركة لطيفة تطّرد بانتظام، كدقات الساعة، ينساب معها القلب تصاحبها وشوشة، باب الحديقة.. أليس كذلك؟ يتحرَّك حركة نموذجية سائلة، يذوب رويدًا، الشجرة السامقة ترقص في هوادة، السماء؟ منبسطة عالية، لا شيء إلا السماء هادئة باسمة يقطر منها السلام..".

إن هذا الأسلوب لم يظهر عند نجيب محفوظ إلا في أواخر قصة "بداية ونهاية" وهو يصف قصة موت نفيسة وانتحار أخيها الضابط حسنين. لكن ما أبعد الفارق بين النهايتين، فموت حسنين جاء يأسًا بعد أن حمل أخته على الإلقاء بنفسها في النيل، وجاء تعبيرًا عن انعزاله عن مجتمعه، لذلك تساءل حسنين في مونولوجه قائلاً: "ماذا فعلت؟

إنه اليأس الذي فعل وإذا كانت الدنيا قبيحة فنفسي أقبح منها. ما وجدت في نفسي يومًا إلا تمنيات الدمار لمن حولي. فكيف أبحث لنفسي أن أكون قاضيًا وأنا على رأس المجرمين؟ لقد قُضي عليّ".. وينتهي مونولوج حسنين الداخلي، بل تنتهي "بداية ونهاية" بهذه الجملة: "فلأكن شجاعًا ولو مرة واحدة. ليرحمنا الله". قارن هذا بموت فهمي الذي جاء تتويجًا لاندماجه في المجموع، لهذا كانت نهاية مونولوجه "لا شيء إلا السماء هادئة باسمة يقطر منها السلام".

وبعد مضيّ سنوات على مصرع فهمي "تذكّر السيد أحمد كيف ثار على الثورة.. وكيف ثاب رويدًا إلى مشاعره الوطنية الأولى لما أسبغه الناس عليه من تقدير وإكبار بصفته والدًا لشهيد نبيل، ثم كيف انقلبت مأساة فهمي مع الزمن مفخرة يباهي بها وهو لا يدري". (قصر الشوق ص ٧٨).

وهكذا يسلّط نجيب محفوظ الكاميرا من جميع الزوايا سواء من ناحية وقْع الحادث على عدة أفراد في اللحظة الواحدة أو وقع الحادث الواحد على فرد واحد في التاريخ الطويل.

وهكذا نجد أن التمرُّد على الأب الصارم الذي يشكل ضمائر أبنائه ويعبر عن ضمير عصره أو ضمير الطبقة الوسطى في ذلك الوقت على الأقل، هو الخط المعبر عن الواقع المتطوِّر في قصة "بين القصرين"، حتى المؤلف يشترك في هذه الثورة عندما يجعل بطله السيد أحمد عبد الجواد يحمل التراب على كتفيه في منتصف الليل، وتصل الثورة إلى قمتها الواضحة فتتحطم سيطرة الأنا الأعلى هذه المرة تحطمًا حقيقيًا وينهار السيد عبد الجواد انهيارًا واضحًا في قصة "قصر الشوق" مصاحبًا في ذلك تقدمه في العمر وتميُّع الحركة الوطنية معًا، وعلى هذه الأنقاض تظهر في "قصر الشوق" ثورة كمال العاطفية والفكرية على الطبقة المترفة والساسة الذين يخونون بلدهم. وعلى الخرافات التي تلقنها عن أمه وحتى على العقيدة، ويبحث عن قيم جديدة وضمير جديد يعكس تطوُّر بيئته التي تأثّرت بما جدَّ

من أحداث وثقافات حتى يعلن أن "الدين الحقيقي هو العلم" (المرجع السابق ص ٣٥٣)، ثم يهتف في صراحة ووضوح "ليسقط الأب المستبد" (المرجع السابق ص ٣٥٣).

والذي لا شك فيه هو أن نجيب محفوظ في قصته "بين القصرين" قد برهن على أنه سيطر سيطرة تامة على فنه الروائي الذي تمرَّس به خلال عشر روايات سابقة. ولا شك أن سر النجاح التكنيكي عند نجيب محفوظ هو النفاذ المباشر إلى شخصياته عن طريق الأحداث والحوار الرائع، وانعدام الوصف التجريدي، وإيجاد تنوُّع في شخصياته، بعضهم ثابت لا يتطور وبعضهم يتطوَّر، والتقاطه الأحداث والشخصيات من أكثر من زاوية.

لكن الذي لا شك فيه أن الوصف التسجيلي بلغ درجة الإملال في بعض الصفحات، ولو أننا نجد هذا الإملال في كثير من الملاحم الروائية الكبرى مثل "دون كيشوت" و"الحرب والسلام" و"الإخوة كرامازوف". إلا أن طبيعة العصر الحاضر لا تشجع كثيرًا هذا اللون من الأسلوب، وتفضل عليه الأسلوب الذي تغني فيه الإشارة أو اللمحة عن الإسهاب والتفصيل.

ويبدو أن نجيب محفوظ نفسه قد أُتخم هو بدوره من هذا الأسلوب حتى لقد ذكر لي أن نفسه الآن أصبحت تعافه كما يعاف الشبعان من طعام كان متلهفًا عليه وهو جوعان، ثم أتيح له في كميات كبيرة فأقبل عليه حتى شبع، بل حدث له ما يشبه رد الفعل. وهذا دليل على أن نجيب محفوظ لا يريد أن يكرِّر نفسه، يريد أن يتطوَّر، يريد أن يجدِّد مضمونه الفني، لأن البحث عن أسلوب جديد معناه بالضرورة البحث عن مضمون جديد.

يونيه ١٩٥٧

ملاحظة:

لقد صحَّ ما توقعناه، فإن نجيب محفوظ قد انتقل بعد ثلاثية (بين القصرين) إلى مرحلة فنية جديدة أسلوبًا ومضمونًا.

الشحـــاذ

الشحاذ خامس روايات نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة التي بدأها منذ كتب "أولاد حارتنا". وهي مرحلة تتميز بخصائصها في الشكل والمضمون. ولعل أهم هذه الخصائص الإيجاز والاستغناء عن التفاصيل الدقيقة والتركيز على حدث واحد وعدد قليل من الشخصيات والاهتمام بهموم الفكر أكثر من الأوضاع الاجتماعية والجوانب التاريخية، لهذا كانت واقعية نجيب محفوظ السابقة الحياة فيها تسبق المعنى الفكري، أما في واقعيته الجديدة فالمعنى الفكري يسبق الأحداث التي تعبر عنه. إلى جانب ذلك نجد عدم التقيُّد بالترتيب الزمني واختلاط الحلم بالواقع واستخدام أكثر من ضمير، وإن كان ضمير المخاطب أو الغائب ملاصقًا — في أغلب أجزاء تلك الروايات القصيرة — لضمير الشخصية الرئيسية، فهي إما أن تخاطب نفسها وإما أن تتكلّم عن نفسها. وكذلك استخدام المونولوج الذي يفترض أن له سامعًا بحيث يصبح أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق، أي أشبه بتلك الكلمات التي نعدها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين، يتخلّله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار، يقع في الحاضر أو في صورة تذكُّر لهذا الحوار.

وهذه الخصائص نجدها جميعًا في روايتنا الجديدة، وإن كانت تتميَّز بأن كاتبها أصبح أكثر إتقانًا وأقدر تناولاً لها بحكم درايته.

غير أن ما يسترعي انتباهنا هو علاقة مضمون قصة الشحاذ بأسباب تلك المرحلة الأدبية الجديدة التي نشر فيها نجيب محفوظ رواياته الخمس الأخيرة. فطالما صرح نجيب محفوظ أن تغيُّر الأوضاع في مصر عام ١٩٥٢ جعله يعيد النظر فيما يكتب مضمونًا وشكلاً. في هذه النقطة تلتقي أزمة عمر الحمزاوي بطل الشحاذ بأزمة مؤلفه، وإن كان

مؤلفه تجاوز أزمته بالتعبير عنها.. واستئناف إنتاجه. فعمر قبل الثورة كان إنسانًا يـؤمن بأشياء كثيرة، يؤمن بالفن فيكتب الشعر ويؤمن بالاشتراكية والحب. ويبدو أنه هجـر أول ما هجر الشعر وانصرف إلى المحاماة. ونحن نستمع إلى أكثر من سبب لهذا التحوُّل، فاعترف ذات مرة لكبـرى بنتيه بثينـة أنه لم يسمع لغنائه أحد (الـشحاذ ص ٤٣)، ومرة أخرى نجده يقول إن الشعر أثبت له – في تجربة الحب – أن لا قدرة لـه علـى الامتلاك (ص ٤٣) والشعر وإن كان جميلاً فإن أجمل منه أن نعيشه (ص ١٠٨).

ثم ما لبث عمر أن هجر الاشتراكية، وهو يعلّل ذلك بقوله: لما قامـت الثـورة اطمأنّ بالي ثم أخذت أفقد الاهتمام بالسياسة (ص ١٥٢). وفي موضع آخر يقـول: إن موقفنا القديم لم يعد ضرورة حتمية، أعني أن الدولة الآن اشتراكية مخلـصة، وفي هـذه الكفاية (ص ١٥٩).

ثم تبدأ قصتنا وعمر يعاني خمولاً وضجرًا من عمله وأسرته متسائلاً عـن معـنى حياته. ونكتشف أنه لم يهجر الاشتراكية بفكره فقط، بل بطبقته الاجتماعية أيضًا، فقد انتقل إلى المقاعد الوثيرة وارتقى بسرعة فائقة من الفورد إلى الباكار حتى استقر أخيرًا في الكاديلاك، ثم أوشك أن يغرق في مستنقع من المواد الدهنية (ص ٢٦).

وأصبح يمتلك ثلاث عمارات وأموالاً سائلة، وهو وإن كان لا يكترث بأن تؤخذ منه أمواله فليس مردّ ذلك تأثير المبادئ التي أوشكت يومًا أن تقذف به إلى السجن مـع صديقه عثمان، إنما مردُّه إلى ذلك المرض الذي يزحف عليه شيئًا فشيئًا ليفقده اهتماماته واحدًا بعد الآخر لأنه فقد معنى وجوده وتبرير حياته (ص ٣٢)، حتى أصبح الموت أملاً حقيقيًا في حياة الإنسان (ص ٤٦)، وهكذا أصبح عمر مريضًا (ص ٤٨) بـلا مـرض متجنبًا للدسم، يتنسَّم في الهواء المشبع بالرطوبة نذر مخاوف لا حدود لها. لهذا تأثّر أيمـا تأثُّر بما قاله أحد عملائه: المهم أن تكسب القضية، أليس نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها؟ (ص ٥١).

ويحاول صديقه مصطفى المنياوي أن يعلّل سر هذا المرض، بعمله الذي جاوز به أبعد غايات النجاح، وزوجه التي تعبده، فلم تعد أمامه غاية يتطلّع إليها (ص ٦٠)، بينما يستبعد عمر أن يكون هذا عرَضًا من أعراض السن الحرجة، سن الخامسة والأربعـين، فعلاج ذلك سهل ميسور، فما عليه إلا أن يندفع إلى الملاهي الليلية أو يتزوّج امرأة مـن جديد، لكنه يعلم أن ما به شيء أخطر من أعراض السن الحرجة (ص ٦٣).

قال له مصطفى وهو يضحك: ولأنه لا يوجد وحي في عصرنا فلم يبق لأمثالك إلا التسول: التسول في الليل والنهار، في القراءة المجدبة والشعر العقـيم، في الـصلوات الوثنية، في باحات الملاهي الليلية.. في تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات الجهنميـة (ص ٩٩). وهكذا بدأ عمر تسوُّلَه.

مضى يرتاد الملاهي الليلية، ومع ذلك تزداد غربته عن العالم يومًا بعد يوم وهـو يفاجئ أقرب الناس إليه بسؤالهم عن معنى الحياة، فعل ذلك مع عشيقته وردة (ص ٩٢، ١٢٩)، ومع مسيو بازيك صاحب الملهى (ص ١٠١). وإن كان هو يعترف أن السؤال لا يلح عليه إلا حينما يفرغ القلب، فالرنين الأجوف لا يصدر عن إناء ممتلئ، ولـذلك فالنشوة هي اليقين (ص ١٢٠).. اليقين بلا جدال ولا منطق (ص ٣٤٠).

ورغم فشله في رحلة تسوُّله من عالم العشيقات والملاهي الليليـة، وعودتـه إلى أسرته ليشهد مولد طفله، لم يساوره أدنى أمل في التغيُّر ولا خرج عن غربته الأبدية، ولم يملأ الوليد الثغرة التي تفصل بينه وبين زوجه (ص ٣٤) واستمر ينتابه هذا الشعور المقلق الذي يهمس له بأنه ضيف غريب، موشك على الرحيل (ص ٣٤).

تلك هي معالم الشخصية الرئيسية وأزمتها، أما صديقه مصطفى المنياوي، فقـد كان أيضًا فنانًا واشتراكيًّا مثله، ما لبث أن نبذ الفن والاشتراكية أيـضًا ليبيـع اللـب والفشار عن طريق الصحف والإذاعة والتليفزيون على حد تعبيره، غـير أن مـا دعـا مصطفى إلى مثل هذا الموقف يختلف عما دعا عمر إلى موقفه، فأزمة مصطفى نابعة من

إيمانه بأن العلم لم يُبق شيئًا للفن، ففيه لذة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة ولم يبق للفن إلا التسلية، وسينتهي يومًا بأن يصير حلية نسائية مما يُستعمل في شهر العسل. وقد علّق عمر على هذا الرأي بقوله: ما أشبه هذا الشعور بما ينتابني عندما أفكّر في القضايا والقانون (ص ٢٤).

ويصيح مصطفى في موضع آخر قائلاً: يجب أن نتخلى للعلم عن جميع الميادين عدا السيرك. إن الترفيه غاية جليلة لمتعَبي القرن العشرين، وما نظن أنه الفن الحقيقي ليس إلا الضوء القادم من نجم مات منذ ملايين السنين، فعلينا أن نبلغ سن الرشد وأن نولي المهرجين ما يستحقونه من احترام.. ولنتنازل نهائيًا عن غرور الكبرياء وعرش العلماء ولنقنع بالاسم المحبوب والمال الوفير (ص ٤٥).

ويرى مصطفى سببًا آخر للأزمة، إنها أزمة فنان يبحث عن شكل جديد بعد أن أعياه المضمون.. لأنه كلما عثر على موضوع وجده مبتذلاً من كثرة الاستعمال (ص ١٦٤).

لهذا فمصطفى لا يرى أن أزمته تخصه وحده، بل هي أزمة أعم لا تفسّر تحوّله فحسب، بل تفسّر كل ما في الفن الحديث من لا معقول. ذلك أنه لما استحوذ العلماء على الإعجاب بمعادلاتهم غير المفهومة نزع الفنانون إلى سرقة الإعجاب باستحداث آثار شاذة مبهمة مريبة. وأنت إذا لم تستطع أن تستلفت أنظار الناس بالتفكير العميق الطويل فقد تستطيعه بأن تجري في ميدان الأوبرا عاريًا (ص ١٦٥).

في مقابل هاتين الشخصيتين نجد شخصية عثمان خليل الذي تحمّل عنهما عذاب السجن وظل سجنه يؤرق ضميرهما، وخرج من سجنه أخيرًا وهو ما يزال مؤمنًا بمبادئه في حل مشاكل العالم. وهكذا تقابل رجل خارج من السجن إلى الدنيا ورجل يتحفّز للخروج من الدنيا إلى عالم مجهول (ص ١٤٥) واكتشف عثمان أن صديقيه تطوّرا إلى الوراء بينما تطور الوطن إلى الأمام (ص ١٦٠). وعندما أفهمه مصطفى أن صديقهما

عمر يبحث عن معنى لوجوده قال: عندما نعي مسئوليتنا حيال الملايين فإننا لا نجد معنى للبحث عن ذواتنا. فتساءل عمر: ترى هل تموت الأسئلة إذا قامـــت دولـــة الملايـــين. وأجاب عثمان: العلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالعلم لا بـــالمرض (ص ١٦١). والإنسان لن يبلغ أية حقيقة جديرة بهذا الاسم إلا بالعقل والعلم والعمـــل (ص ١٨٢) لكن مرض عمر كان أقوى منه فقال بتصميم: آن الأوان لأن أفعل ما لم أفعله في حياتي وهو ألا أفعل شيئًا (ص ١٦٨).

وهكذا يقول نجيب محفوظ أكثر من شيء في قصته الشحاذ، لعله يناقش أزمـــة الفن في القرن العشرين، ولعله يناقش أزمة المثقف خلال التطورات الاجتماعية، ولعلـــه يريد أن يقول إننا اقتربنا خطوة من روح الحضارة الأوربية التي طبقت أحدث المـــذاهب والنظم ثم خلّفت كثيرين من أمثال عمر ممن أتيح لهم من الفراغ أن يتساءلوا عن معـــنى حياتهم وأن يلقوه على الآخرين، وهو ليس مجرد تساؤل فكري، بل تساؤل حي معيش، وإن كان وجه الاختلاف أن الإنسان في الحضارة الأوربية الغربيـــة يعـــيش تـــساؤله الوجودي على حطام إيمانه بما طبّقته حضارته من نظم ومذاهب لم تحقّق له مـــا كـــان يرجوه منها، أما عمر فإنه يعيش تساؤله لا لأنه صدم في حلمه، بل لأن حلمه — كمـــا يرى — قد تحقّق، ففقد هدف كفاحه وبالتالي فقد معنى حياته بتـــسوله دون جـــدوى. بدايتان متناقضتان ونتيجة واحدة. وإن كان المألوف أن تحقّق الحلم ليس معناه فقـــدان معنى الحياة، بل مزيد من الأحلام ومزيد من الرغبة في التطوُّر إلى ما هو أفضل، إلى ما لا نهاية له من المحاولات. لهذا فإن موقف عمر يكاد يكون تعبيرًا عن موقف بعض المثقفين الذين يحلمون بنظام من النظم كفكرة فقط، لهذا فإن تحقيقه يتم بدونهم، وهذا بـــدوره يؤدي إلى معاداتهم له كتطبيق، وليست العزلة إلا أحد مظاهر هذا العداء.

قال عثمان بأسف:

— لو لم تسارعوا إلى الجحور لما فقدتم الميدان.

فرد عليه عمر:

– لم تكن لنا قوة ولا أتباع في الشعب يُعتدُّ بهم، ولو وقعت المعجزة على أيـــدينا لهبَّت قارات للقضاء علينا.

فيرد عليه عثمان:

– المؤسف أن المرضى لا يفكرون إلا في المرض (ص ١٥١).

وقد عالج نجيب محفوظ موضوعًا مماثلاً في إحدى قصصه القصيرة بعنوان "الخلاء"(*)، وهي قصة "معلم" عاش عشرين عامًا في المنفى، لا أمل لـه في الحيـاة إلا الانتقام ممن سلبه عروسه ليلة زفافه، أمره أن يطلقها فطلقها صاغرًا فانحصر إحساسه في التحفُّز الأليم، لا حب ولا استقرار ولا بقاء على ثروة، ضاع كل شيء في الاسـتعداد لليوم الرهيب، وذابت زهرة عمره في أتون الحقد والألم. وبعد عشرين عامًا زحـف في موكب من أعوانه يقصد حيه القديم لينتقم من غريمه، لكنه عندما وجد أن غريمـه قـد مات منذ خمس سنوات، تمتم قائلاً: ما أفظع الفراغ. لقد فاته إلى الأبد أن يقف فـوق صدر غريمه وأن يأمره بالطلاق، لقد تحقَّق الهدف لكن على غير يديه.

وهذا تشابه مع بطل الشحاذ قد يبدو سطحيًّا، بـل هـو أقـرب إلى تـشابه المتناقضات، فهذا كان يريد أن يحقق حلمًا وذاك كان يريد أن يحقق انتقامًا، لكـن مـا يشتركان فيه – على الرغم من ذلك – واضح.

فعندما قالت زينب عروس المعلم المغتصبة منه منذ عشرين عامًا إن كـل شـيء مضى وانقضى، رد عليها قائلاً: دُفن معه الأمل. وينهي نجيب محفوظ قـصته القـصيرة بقوله: وكان ثمة طريق لخلاء، فمضى نحو الخلاء. وما أشبه هذا بالخلاء العقلي الـذي انتهى إليه مصير عمر.

(*) صحيفة الأهرام القاهرة ١٨ يونيه ١٩٦٥.

ومنذ خمس سنوات قبلها ظهرت رواية "المستحيل" لمصطفى محمود، ونحن نجد في بطلها فتحي ملامح قريبة الشبه مع ملامح عمر بطل الشحاذ، فنحن نسمعه يصيح صيحة نحسبها تصدر عن عمر حين يقول: ها أنا ذا الآن زوج يتمتَّع بزوجة تحبه وطفل يعشقه وصحة وشباب ومال وجاه، وها أنا ذا أتقلَّب على فراشي مؤرقًا كشخص مريض تلسعه الحُمَّى، ماذا أريد؟ ماذا أريد؟[1].

وفي موضع آخر يقول: إن عملي مثل زوجتي غريب عني لا أحبه، أنا أملأ به وقتي فقط، ولكني أريد أن أملأ نفسي. إن الفراغ هنا كبير.. داخلي أشعر أني عاطل تمامًا.. أشعر بالملل يقتلني[2]. إنه يريد أن يشعر بالولاء لأي شيء ولو لدماره[3]. وكما حاول عمر أن يجد معنى حياته في بحثه عن النشوة مع مارجريت ثم وردة حاول فتحي أن يبحث عن نفسه في علاقته بفاطمة ثم نادية. لكن لا يجب أن يخدعنا هذا التشابه الظاهري بين فتحي وعمر، فالفرق دقيق بينهما دقة الشعرة. ففتحي عاش منذ طفولته أسير الواجب والأصول والتقاليد، حتى زوجته اختارها والده، وكما ورث هذا كله عن أبيه ورث عنه أيضًا أرضه بالصعيد حتى أنه كان يحس بأن أرضه هي التي تملكه وليس هو الذي يملكها[4]. فمحاولة فتحي إذن هي التمرُّد على ما صاغه له المجتمع من قوالب ليؤكِّد وجوده الذي يختاره بنفسه بمطلق حريته. أما عمر فهو الذي حصل على زوجته بعد إصرار ومعركة تحدَّى بها تقاليد المجتمع وانتصر، وهو الذي كوَّن ثروته — عن طريق المحاماة — لنفسه بنفسه، وهو الذي كان يحلم بالاشتراكية وتعرَّضت حياته بسبب ذلك للمتاعب يومًا ما، فهو إذن لم يرث عن أبيه لا حبه ولا ثروته ولا مبدأه، بل تكاد تكون مكوِّنات شخصيته كلها تحديًا لما يسود المجتمع من تقاليد ونظم، فهو يبدأ بداية مختلفة

(١) مصطفى محمود : المستحيل، دار المعارف للطباعة، القاهرة ١٩٦٠ ص ٣٢.
(٢) المرجع السابق ص ١١٨.
(٣) المرجع السابق ص ١٢٥.
(٤) المرجع السابق ص ١٢٣.

تمامًا عن بداية فتحي، لهذا فإن ملل فتحي بطل المستحيل رد فعل لظروف لم يخترها بحريته، فهو أقرب إلى أن يكون على المستوى النفسي، أما ملل عمر فهو – على الرغم من تحقيق ما اختاره بنفسه لنفسه – أقرب إلى أن يكون على المستوى الفلسفي.. ومن هنا أضفي على تساؤله عن معنى الحياة معنى أعم، فهو يلقيه على نفسه كما يلقيه على الآخرين ممن يقابلهم في حياته.

ومن ناحية أخرى فإن شخصية عمر تتميَّز عن كل ما سبقها من شخصيات قد تبدو أنها مماثلة لها في قصص نجيب محفوظ – بميزتين أساسيتين:

أولاهما: أن الشخصيات السابقة تبحث عن طريق وعن معنى لكي يتحقَّق حلمها، فصابر بطل قصة الطريق مثلاً يبحث عن أبيه لكي يحقِّق له الحرية والكرامة والسلام. أما شخصية عمر فإن تساؤلها وبحثها عن معنى حياتها يبدأ بعد أن تحقَّق حلمها، بل لأن حلمها قد تحقَّق.

ثانيتهما: ويترتَّب على هذا أن البحث عن الطريق لدى الشخصيات السابقة، وسيلة من وسائل الكفاح من أجل تحقيق الحلم. إنه تساؤل ينطوي على إيمان بقضية يستحق من أجلها أن يعيش الإنسان. أما عمر فإنه يبدأ من حيث ينتهي الآخرون، إنه يبدأ بعد أن عثر صابر على أبيه. إن موقفه رد فعل للواقع المحقَّق.

ويلاحظ هنا أن عمر قد حقَّق حلمه على مستويين: مستوى شخصي إذ بلغ أقصى غايات النجاح في عمله، وأقصى غايات النجاح في حبه منذ حطَّم حواجز التفرقة الدينية في مغامرته العاطفية المبكرة، وإلى تحقيق هذا النجاح الشخصي يحاول صديقه مصطفى المنياوي أن يعزو مرضه (الشحاذ ص ٦)، ولا ننسى نجاحه في صداقته لمصطفى المنياوي. وقد بدأت مظاهر مرضه بضجره من عمله وأسرته، أما صداقته لمصطفى فكانت آخر ما انقطع في علاقته بعالم الآخرين. وفي هذا المستوى يمكن القول إن حلمه تحقق على يديه. أما المستوى الآخر فهو مستوى الرسالة الاجتماعية حيث يعترف أكثر

من مرة أنها تحققت (ص ١٥٢، ١٥٩) وإن كان تحقُّق الحلم في هذا المستوى قد تمَّ على غير يديه.

إنما السمة المشتركة بين بعض شخصيات قصص نجيب محفوظ التي كُتبت قبل مرحلة "أولاد حارتنا"، وكثير من الشخصيات الرئيسية في قصصه التي كتبت بعد تلك المرحلة، هو حيرتها وعدم ارتباطها بحلول عملية. أما الإيمان بحل عملي والعمل على تحقيقه فأصبحت تضطلع به شخصيات ثانوية، وبذلك يحتفظ البناء الفني بتوازنه الهندسي، ولهذا نجد في شخصية كمال، أحد أبطال الفصول الأخيرة من الثلاثية، بذورًا كثيرة مما نجده في شخصية عمر بطل الشحاذ بغض النظر عما كان عليه المجتمع في الثلاثية وما تطور إليه في الشحاذ. والحيرة معناها عدم التجاوب مع الواقع من ناحية، وعدم وضوح الرؤيا لحل جديد من ناحية أخرى. ومن جهة أخرى نستطيع أن نلمح في عثمان خليل – أحد الشخصيات الثانوية في الشحاذ – امتدادًا لشخصية أحمد في الثلاثية، وهي شخصيات لديها ما تؤمن به وما تعمل على تحقيقه وما تلقاه في سبيل ذلك من عقبات.

وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول لنا إن من حلّت عليه لعنة الحيرة والتساؤل أولى بالاهتمام الفني بحق عذابه ومعاناته. أما من حلّت عليه نعمة الإيمان فليس إلا إطارًا تبرز من خلاله صورة زميله، وتكفينا بطولة أمثاله في حياتهم العملية، إنهم أشبه بنهايات القصص التي يعيش عندها أبطالها في تبات ونبات. فمن حلّت عليهم نعمة الإيمان يعيشون في تبات ونبات روحي، وإن لاقوا المشاق العملية في سبيل تحقيق قضيتهم. لهذا فهم – فنيًّا – نهايات قصص، أما المعذَّبون بلعنة الشك والتساؤل فهم لب العمل الفني وموضوعه.

يوليو ١٩٦٥

الفن الروائي
بين اللص والكلاب
والرجل الذى فقد ظلّـــه

من أهم الأعمال الأدبية التي ظهرت في أدبنا العربي المعاصر روايتـان، إحـداهما "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، والأخرى "الرجل الذي فقد ظله" لفتحي غـانم. وقد نشرت كلتا الروايتين أولاً على حلقات في الصحف قبل أن يجمع الكتاب شتاتهما.

وقد بدأ فتحي غانم نشر روايته قبل أن يبدأ في ذلك نجيب محفوظ، ثم انتهي منها بعد انتهاء "اللص والكلاب"، ذلك أن "الرجل الذي فقد ظله" تبلغ أكثر من خمسة أمثال "اللص والكلاب" في الطول، بمجموع صفحاتها ٧٤٠ صفحة على وجه التحديد، وبذلك تكاد تكون أطول رواية ظهرت في أدبنا العربي المعاصر بعد ظهور ثلاثية نجيب محفوظ.

وقارئ الروايتين يلحظ كثيرًا من أوجه المقارنة بينهما سواء في اختيـار بعـض الشخصيات أو في الأسلوب، وليس معنى هذا أن أحدهما أخذ عن الآخر أو تأثر به، بل مردّ ذلك في رأيي إلى وحدة البيئة الأدبية والبيئة الاجتماعية التي أنتجت العملين.

فشخصية الصحفي الوصولي نجدها في العملين، نجـدها في شخـصية "رءوف علوان" في رواية "اللص والكلاب"، ونجدها في شخصية "يوسف عبد الحميد السويفي" في رواية "الرجل الذي فقد ظله"، ونحن لا نلتقي بأحدهما، إلا ونتذكّر زميله على الفور مع اختلاف في التفاصيل.

فقد كان رءوف علوان فيما مضى: "الحماس الباهر الممثّل في صورة طالب ريفي رثّ الثياب كبير القلب، والقلم الصادق المشع، تُرى ماذا حدث للدنيا؟"، وهو لم يكن فيما مضى إلا محرّرًا بمجلة "النذير"، مجلة متروية بشارع محمد علي، ولكنها كانت صوتًا مدوّيًا للحرية. ترى كيف أنت اليوم يا رءوف؟ فهل تغيَّر مثلك يا نبوية، هل ينكـرني

مثلك يا سناء؟ ثم يكتشف اللص سعيد مهران بعد خروجه من السجن أن صديقه الصحفي رءوف علوان لم يبق من شخصه القديم إلا صورته فتألّم قائلاً: تخلقني ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تتجسَّد في شخصي، كي أجد نفسي ضائعًا بلا أصل وبلا أمل؟! خيانة لئيمة لو اندكّ المقطم عليها دكًا ما شُفيت نفسي.

لكن رءوف علوان ليس البطل الرئيسي في قصة "اللص والكلاب"، بل هو اللص سعيد مهران الذي كان ضحية أقرب الناس إليه وهم زوجه نبوية وصديقه عليش سدرة وصغيرته سناء التي لم تعرفه، ثم أستاذه رءوف علوان، هؤلاء هم الذين أنكروه فخلقوا منه مجرمًا يعاديهم ويعادي المجتمع.

أما بطل "الرجل الذي فقد ظله" فهو "يوسف عبد الحميد السويفي"، وهو في سبيل الوصول إلى الشهرة والثروة، فقد ظله، وظله هو أقرب الناس إليه، فأصبحت نفوسهم ضائعة بلا أصل ولا قيمة ولا أمل على حد تعبير سعيد مهران، وكما أصبح سعيد مهران لصًّا وقاتلاً، أصبحت مبروكة زوجة أبي يوسف عاهرًا، وكانت خادمًا تزوجها أبوه وهو في الستين، فلما مات زوجها مضت تلاحق ابنه تطلب معونته، لكنه فرَّ خجلاً منها حتى اضطرت أن تبيع جسدها لتحصل على لقمة العيش. كذلك أصبحت سامية خطيبته مجرد ممثلة فاشلة تتردَّى في هُوَّات اليأس وتتزوَّج وهي في العشرين برجل في الستين ما يلبث أن يموت، وكانت بينها وبين يوسف علاقة حب وصلت إلى حد الخطبة، بل إنه حدَّد يومًا لزواجه منها، ثم وجد أن زواجه هذا يعوقه عما يتطلَّع إليه من مجد وثروة، وإذا هو يتركها ليسافر إلى سوريا حيث كان قد وقع انقلاب سياسي ليحقق مجدًا صحفيًا، وذلك في اليوم نفسه الذي حدده لزواجه منها. كذلك داس على أستاذه محمد ناجي، الصحفي الكبير الذي عن طريقه دخل عالم الصحافة، وإذا هو يطرده بل ينتزع منه مكانه انتزاعًا، حتى ينهار الرجل ويسرع إلى نهايته. أما صديقاه شوقي وسعد فقد أُلقي بأحدهما في السجن بينما أصبح الآخر مجرد حطام.

* * *

ومن الملاحظ أن كلتا الروايتين قد كُتبت بضمير المتكلم أساسًا، وإن استُخدم ضمير المخاطب والغائب في "اللص والكلاب"، لكن هذه الضمائر ما تزال ملاصقة لضمير المتكلم، والشخصية ما تزال إما أنها تخاطب نفسها وإما أنها تتكلم عن نفسها.

واستخدام ضمير الغائب في "اللص والكلاب" قد أتاح للمؤلف حرية التدخل حين يريد، بصفته العالم بكل شيء، ولو أنه أباح هذا التدخُّل في أضيق الحدود. أما الرجل الذي فقد ظله فإن المؤلف لا يعطي لنفسه هذه الحرية أو هذا الحق في التدخل، فلا يستخدم ضمير الغائب، لكنه استعاض عن هذا القيد بالشكل الرباعي للرواية، فقد استطاع أن يكشف لنا عن زوايا أخرى لشخصياته من خلال وجهة نظر الشخصيات الأربع.

لكن ليس يكفي أن يُستخدم ضمير المتكلم ليكون الأسلوب واحدًا في الأجزاء الأربعة لرواية "الرجل الذي فقد ظله"، فالجزء الثالث الخاص بمحمد ناجي له أسلوب يغاير أسلوب الأجزاء الثلاثة الأخرى ولعله أقرب أجزاء الرباعية إلى اللص والكلاب من ناحية الأسلوب.

فالحوادث في الأجزاء الأول والثاني والرابع من "الرجل الذي فقد ظله" تتسلسل منطقيًّا وتخضع للتعاقب الزمني، أي أنها، وإن كانت بضمير المتكلم — إلا أن سردها يتم عن طريق حديث واعٍ مما ننطق به أو نكتبه، أما الجزء الثالث فأسلوبه تتداعى فيه المعاني طبقًا لما يثيره الحاضر بغض النظر عن ترتيب وقوعها الزمني، ولا تناسب بين أطوال السرد، فقد استغرق سرد أحداث ليلة واحدة نصف حجم الكتاب.

لكن ليس معنى هذا أن الأسلوب بعيد كل البعد عن المنطق، بل هو – فيما عدا أجزاء قليلة – كأسلوب اللص والكلاب، نوع من المونولوج الذي يفترض أن له سامعًا، فهو أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق، إنه أشبه بتلك الكلمات التي نعدها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين، يتخلله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار يقع في الحاضر أو في صورة تذكُّر لهذا الحوار.

ومع ذلك فإننا نلتقي ببعض الفقرات التي تزداد فيها سرعة الانتقال من مستوى الكلام المنطوق إلى مستوى ما قبله ثم نعود إليه لنتراجع من جديد، على نحو ما نجد في نهاية الجزء الخاص بمحمد ناجي حيث يعلن قائلاً: دوًّى قطار يسير داخل رأسي، لا بد أن أشكو، لا أراهما، ضباب فوق عيني، ولكني ما زلت أجلس إلى المائدة، الطعام في حلقي، ماذا تقول له. لا أسمعها. كل شيء يذهب يبتعد.. يخفت. وهنا نجد تراجعًا إلى مناطق من الشعور أكثر إبهامًا وغموضًا، حيث تؤدي الأفكار المتداخلة والجمل القصيرة وظيفة فنية، إذ أنها تلخص لنا في سطور قليلة العمل الفني كله. وكأنما الماضي – مختلطًا بالحاضر – يستيقظ أمامنا. ومعرفتنا السابقة بتفاصيل حياة محمد ناجي هي وحدها التي تنقذنا من عدم الفهم، لأنها ليست سوى إشارات ورموز للحياة الداخلية الخاصة بصاحبها لا يدركها إلا من أتيح له الاطلاع عليها من قبل، وكما كانت هذه الكلمات تعبر عن صحوة الموت بالنسبة لمحمد ناجي، فإننا يمكن أن نستعير التعبير نفسه لنقول إنها تعبر أيضًا عن صحوة النهاية بالنسبة للعمل الفني.

ولعل هذا الجزء الخاص بمحمد ناجي قد كُتب بهذا الأسلوب ليعبِّر عن مدى أزمة بطله لأنه كان أشد أجزاء الظل اهتزازًا، فبعد أن وصل إلى ما وصل إليه نراه في هذا الجزء وهو "يتدحرج"، ويبدو أن هذا الأسلوب كان أنسب الأساليب للتعبير عن هذا التدحرج.. عن هذا الفزع الذي يصيب الإنسان وهو يسقط من حالق، فمضى يعترف لنا وكأنما هو نصف مستيقظ ونصف نائم.

ويبلغ أسلوب بعض فقرات هذا الجزء درجة من الشفافية والشاعرية وهي ترتفع إلى مرتبة الرمز، ولنقرأ هذه الفقرة وفيها يرمز الهبوط على السلم إلى الهبوط من مركزه، ويرمز الطفل إلى يوسف عبد الحميد السويفي الذي انتزع منه مركزه، إلى بقية الرموز التي لا تخفي على القارئ، يقول محمد ناجي:

كيف صعدْتُ هذا السلم بالأمس؟ إني لا أكاد أقوى على الهبوط عليه. أين شجاعتك يا محمد.. أين شطارتك ومكرك.. لا تنظر إلى أسفل حتى لا يصيبك الدوار، إنك تهبط، ارفع رأسك، واهبط كأنك صاعد، شد قامتك، لا تسأل. صوت بيانو يخرج من هذه الشقة، أنغام حزينة جنائزية، البيانو يدق في قلبي. يخلعه. السلم مظلم، لا، عيناي مظلمتان، لا تقف يا محمد، الهث، تأوه. ولكن حرك قدميك. هذا الطفل الواقف عند الباب عيناه تشبهان عيون القطط، ينظر في خبث، نظراته خطيرة، إنه يرقب حركاتي، يسخر مني، يعرف أني عجوز، آه، ارفع رأسك، الطفل يسرع ورائي، يقفز درجات السلم قفزًا، هبط، التفت إليّ. عيناه حادتان. نعم يا ابني، أنا لا أستطيع أن أهبط مسرعًا مثلك. أنت أشطر مني.. الشارع طويل بلا نهاية، الضوء ساطع يبهر عيني، الزحام شديد، الضجة عالية، ليس هذا عالمي، إنهم يمرون مسرعين، حركاتي البطيئة تعرقل حركتهم، أكتافهم تضرب كتفي، عيونهم تنظر شزرًا، ماذا تفعل أيها العجوز وسطنا، اذهب إلى سريرك وادخل المصحة، ليس لك مكان بيننا، لا يمكنني أن أواصل السير. سأسقط بعد الخطوة القادمة. الشارع يدور والناس يدورون.. ما بالك تنهار في الساعة الأخيرة، سيمر هذا العذاب وستستريح.

وعندما يفشل محمد ناجي في إحدى محاولاته الجنسية نفهم أن عجزه ليس إلا رمزًا لعجزه كإنسان، وأن عجزه الذي ينتهي بموته ليس إلا رمزًا لتلاشي العهد الذي كان محمد ناجي الممثل الفكري والمعبر الروحي عنه.

وفي إحدى الفقرات نستمع إلى محمد ناجي يقص كيف قتل كلب صديقته المغنية المرحومة دلال أمام زوجته سامية، وكأنما قتل الكلب بديل عن انتحاره، فهو يقول: كنت أريد أن أقتل الكلب بيدي. أريد أن أقضي على هذا الكابوس في رأسي.

ونحن نعثر على حادث مشابه في رواية "من أين" للمؤلف نفسه، حين نقرأ كيف قام الصحفي يوسف، فقتل الفأر الوديع المستأنس أمام علياء حبيبته التي هجرته، أي في

ظروف مشابهة لتلك التي قتل فيها محمد ناجي كلب عشيقته، وكأن القتل في هذه المرة أيضًا يؤدي الرمز السابق نفسه.

وتقف خاتمة الرباعية إلى جانب هذا الجزء في شفافية الأسلوب وشاعريته، وكأنما كُتب أيضًا في لحظة من لحظات النشوة التعبيرية.

وقد لجأ محفوظ إلى أسلوب مشابه في قصة "اللص والكلاب"، فليس ثمة تعاقب زمني للحوادث، فاللص يقص علينا حاضره أولاً، ومن حين لآخر، يرتد إلى ماضيه، بلا ترتيب زمني. فهو مثلاً يسرد كيف نشأت علاقته بنبوية زوجته السابقة قبل أن يسرد علينا كيف كانت نشأته وعلاقته في طفولته بأبيه وبالشيخ الجنيدي ثم بالصحفي رءوف علوان.

والرمز خاصية من خصائص الفن الروائي في "اللص والكلاب"، نجده في الأسلوب لا سيما على لسان الشيخ الجنيدي الذي يستخدم لغته الصوفية المشحونة بالرمز دائمًا. ونجده في الشخصيات والأمكنة، فـ"رءوف علوان" رمز الخيانة التي ينطوي تحتها عليش ونبوية، وجميع الخونة في الأرض.. فالرصاصة التي تقتل رءوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث".. ونور ترمز - كما يدل على ذلك اسمها - إلى جانب النور في حياة سعيد مهران، ولعل القرافة التي يطل عليها بيت نور - وهي البغيُّ التي لجأ إليها سعيد مختفيًا عن أعين الشرطة - لعلها رمز للدنيا التي يلتقي فيها الموت بالحياة كما يرى الدكتور لويس عوض، ولعلَّها رمز للتيه والضياع كما يرى الدكتور شكري عياد. أما اللص نفسه فهو رمز للملايين: إن من يقتلني إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه. والقول بأنني مجنون ينبغي أن يشمل كافة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم.

ونحن نجد أن أسلوب سعيد مهران، هو أسلوب الضحية، فهو يخاطب رءوف علوان قائلاً: ترى أتقر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك، أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو في الظلام؟ أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا ببيتك؟ ولكني لا أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية في ثياب رءوف أو رءوف في ثياب نبوية، أو عليش سدرة مكانهما. ستعترف لي الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الأرض.

أما يوسف فأسلوبه أسلوب الجاني، وهو يحصي ضحاياه قائلاً: شوقي صاحب المبدأ في حمايتي، سعد الذي تخلّى عن مبادئه في حمايتي، شهدي صاحب المال في حمايتي، محمد ناجي الذي انهار في حمايتي. مبروكة ليست في حمايتي، إنها تتحداني، البغيّ، الخادمة، لا تموت.. ما أروع أن يكون الإنسان قويًّا، ما أروع أن يمشي الإنسان القادر فوق أشلاء ضحاياه.. إني أحطم أصدقائي واحدًا بعد الآخر، أتحوَّل إلى إنسان مفترس لا يكترث بشيء.

هذه نغمة الجاني، وكان يمكن أن تكون نغمة رءوف علوان في قصة "اللص والكلاب" لو أنه فتح فاه وتكلم.

ولنستمع إلى أنات الضحايا لكل من الشخصيتين، إن اللص سعيد مهران يتساءل متوجعًا: رءوف علوان، خبرني كيف يغيِّر الدهر الناس على هذا النحو البشع.. أأنت رءوف علوان صاحب القصر! أنت الثعبان الكامن وراء حملة الصحف؟ تود أن تقتلني كما كان الآخرون، وكما تود أن تقتل ضميرك، وكما تود أن تقتل الماضي. لكني لا أموت قبل أن أقتلك. أنت الخائن الأول.

وفي الجزء الأول من "الرجل الذي فقد ظله" نرى مبروكة في مطلع الفصل الأول تقول: قلبي لا يعرف سوى عاطفة واحدة هي الحقد، أحقد بكل شبابي، أحقد بعمري. أحقد على رجل أتمنى موته موتًا بطيئًا يتعذَّب فيه، أتمنى لو فتحت بطنه بسكين، ومددت

يدي في جرحه، وانتزعت كبده وهشتها بأسناني، أتمنى لو دفعت أظافري في عينيه وفقأتهما، لو شربت من دمه.. اسمه يوسف، يوسف عبد الحميد ابن المرحوم من زوجته الأولى.

وفي الجزء الثاني نستمع إلى الممثلة الناشئة سامية تتحدث في مطلعه قائلة: دنيا السينما غابة مليئة بالذئاب.. كلهم ذئاب (وأمثالهم – بالنسبة للص سعيد مهران – كلاب).. حتى الصحفيون الذين يحومون حولنا في الأستديوهات يلتقطون أخبارنا لينشروها هم أيضًا ذئاب. لقد ضاعت مني فرصة العمر بسبب واحد من هؤلاء الصحفيين، إنه رئيس تحرير الآن. صحفي مهم مشهور، كل الناس تعرفه وتتحدَّث عنه، لكنهم لا يعرفونه على حقيقته. أنا وحدي التي تعرفه، أنا وحدي التي تستطيع أن تقول من هو يوسف عبد الحميد. من أجله تركت فرصة العمر، ورفضت دور البطولة، أما هو فما كادت تبرق أمامه الفرصة حتى رفسني بقدمه، وتركني أتدحرج وأنحدر، ومضى هو يرتفع.. ويرتفع وحده.

ومحمد ناجي أستاذ يوسف عبد الحميد السويفي في الصحافة والوصولية يئن قائلاً: الآن تغيَّر كل شيء، أخذ مكاني، ذلك الصعلوك العبقري في النفاق، أستاذ النفاق، يوسف عبد الحميد السويفي، شيء مضحك يثير الرثاء، هذا الولد أصبح أهم وأخطر مني.

حتى يوسف يدرك نفسه، فهو يقول: إني مجرم، خواطري حقيرة، انحدر بي إلى الحضيض. أهذه هي المهارة المطلوبة؟ ألا يوجد حل شريف آخر؟.. عيبي الوحيد أني أعي الجريمة.

لهذا فبطل "الرجل الذي فقد ظله" يمثل نموذج البطل ذي الضمير المعذب، البطل الذي يناقش نفسه ويرتفع إلى مرتبة الوعي بخطئه.

أما سعيد مهران بطل "اللص والكلاب"، ففيه سمات البطل الذي يؤمن بفكرة، لا يتردَّد في محاولة تنفيذها مهما لاقى من عقبات.

وهذا الموقف لبطل "الرجل الذي فقد ظله" جعل رواية فتحي غانم أكثر تفاؤلاً. لأن عذابه، واعترافه، وندمه — وإن لم يصل إلى درجة التكفير — معناه إدانة للشر، وأنه لا ينتصر حتى في نفوس أصحابه ومنفذيه.

أما سعيد مهران، فبعد أن تختفي نور من حياته يختفي كل نور في حياته، وتحيط به الكلاب من كل جانب، حتى ليعجز عن تحديد مصدر نباحها، فيستسلم يائسًا لمطارديه وهو يئن قائلاً: لا أمل في الهروب من الظلام بالجري في الظلام، نجا الأوغاد وحياتك عبث".

وهذا شبيه بما حدث لضحايا الرجل الذي فقد ظله فيما رووه لنا في الأجزاء الثلاثة الأولى، ولولا أننا حصلنا على اعتراف الجاني، على اعتراف يوسف عبد الحميد السويفي في الجزء الرابع، لما كانت رواية الرجل الذي فقد ظله أقل تشاؤمًا، وإن كان انهيار محمد ناجي في الجزء الثالث دلالة على انهيار الشر، وذلك بسبب موقفه الفريد بين شخصيات القصة، إذ أنه اشترك في الجريمة، فقد كان أستاذ يوسف في الوصولية، إلا أنه ما لبث أن أصبح ضحية جريمته وفريسة تلميذه، ومصيره نبوءة بمصير يوسف، فهزيمته إذن هزيمة للشر في الماضي والمستقبل.

أما سعيد مهران فعلى الرغم من أنه كان لصًا ثم قاتلاً، إلا أن معرفتنا بالمبررات التي أدت به إلى هذا المصير، جعلت منه الضحية ومن غيره الجناة، ورغبته في الانتقام تمثل عصا العدالة، أو – على أقل تقدير – الشر الذي يعاقب الشر، وكلما طاشت رصاصاته وأصابت أبرياء أحسسنا أن العدالة تطيش، وهزيمته ليست إلا هزيمة للعدل أو لرغبتنا في الثأر من الشر، واستسلامه ليس إلا استسلامًا للجناة أو من يسميهم بالكلاب.

فعنصر التفاؤل في رواية "الرجل الذي فقد ظله" مرده إذن إلى شكلها الروائي، فنحن في "اللص والكلاب" لا نستمع إلا إلى وجهة نظر اللص سعيد مهران في نفسه وفي الآخرين ولعلنا لو حصلنا على اعتراف رءوف علوان لاكتشفنا هنا أيضًا نفسًا معذبة مؤرقة، لكن ما من سبيل إلى التحقق من ذلك أبدًا.

أما في رواية "الرجل الذي فقد ظله" فإن شكلها الروائي، وأعني به انقسامها إلى أربعة أجزاء، كل جزء ترويه إحدى الشخصيات على لسانها، أتاح لنا أن نـــستمع إلى وجهة نظر كل شخصية في علاقتها بالبطل، كما أتاح لنا أن نستمع إلى اعتراف البطل على نفسه، مما جعلنا أكثر تعرُّفًا على الحقيقة، وأكثر استكمالاً لجوانبها.

مايو ١٩٦٢

رحلة الضمير البشري روائيًا
بين أولاد حارتنا لنجيب محفوظ
ولست وحدك ليوسف السباعي

في روايتيْ أولاد حارتنا (١٩٥٩) لنجيب محفوظ، ولست وحدك (١٩٦٩) ليوسف السباعي أبدع كلٌّ من الأديبين عالمًا موازيًا لما يمكن تسميته بتاريخ الضمير البشري روائيًّا، اتفقا على محاولة تحقيق هذا الطموح الأدبي وإن افترقت سبل كلٍّ منهما للوصول إليه.

ولنبدأ أولاً بالاتفاق على خلفية لدراستنا الموجزة، وملخصها أن هناك ثلاثة أنواع من الوجود: الوجود الواقعي، وهو الموجود بغض النظر عن وجود الإنسان، وإن كان من الصحيح أن الإنسان يدركه على نحو معين في حدود حواسه وما اكتشفه حتى الآن من أدوات. إلا أنه في النهاية وجود كان قائمًا قبله وسيظل مستمرًّا بعده، وإن كان من الصحيح أيضًا أن الإنسان يتدخل لتفسيره وتغييره، وهو الوجود الذي قال الواقعيون ألا وجود غيره، ثم وجود ذهني أو فكري خالص، كأن أتخيَّل جبلاً من الذهب، وهذا الوجود متوقّف على وجود الإنسان، ويزول بزواله، وهو الوجود الذي قال المثاليون ألا وجود غيره، ثم الوجود الفني.. وهو محصلة الصراع أو الالتحام بين الوجود الواقعي والوجود الذهني، لكنه ليس أيهما.. بل له قوانينه الخاصة به. فأن أتمنى أن أقبل شخصيًّا أو أتعارك معه.. هذا الفعل المتخيّل، ينتمي إلى الوجود الذهني، أما أن أقبل هذا الشخص أو أتعارك معه فعلاً، فهذا ينتمي إلى الوجود الواقعي، فإذا ألفت قصيدة أمدحه فيها أو أهجوه، فهذا هو الوجود الفني، وهو التحام الفكرة التي تنتمي إلى الوجود الذهني، باللغة التي تنتمي إلى الوجود الرمزي/ الواقعي، بهدف إعطاء انطباع أو إحداث تأثير على المتلقي، وليس بهدف تقليد القبلة أو العراك الحقيقيين.

إذ اتفقنا أو اقتنعنا بهذا الإيضاح زال كثير من اللغط الذي أحاط برواية "أولاد حارتنا" على وجه الخصوص، فالعمل الفني ليس هو الواقع وإن كان مستمدًّا منه.

وواضح أن نجيب محفوظ استفاد من خبرته الروائية السابقة حين كتب أولاد حارتنا. استفاد بوجه خاص من الحارة والفتوة ورواية الأجيال على نحو ما قدمها في ثلاثيته: "بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية" (١٩٥٦ – ١٩٥٧)، كما أنها امتداد لتساؤلات كمال عبد الجواد في هذه الثلاثية. ومن ناحية أخرى يمكن القول إنه أصبح لها امتدادات في الروايات التالية مثل "اللص والكلاب" (١٩٦٢)، "السمان والخريف" (١٩٦٣)، "الطريق" (١٩٦٤)، "الشحاذ" (١٩٦٥)... الخ.

ويقسم النقاد مسيرة نجيب محفوظ إلى عدة مراحل: أولها المرحلة التاريخية، فالواقعية الاجتماعية التي تنتهي بالثلاثية، فالواقعية الجديدة التي تبدأ بأولاد حارتنا. وقد أوضح لنا نجيب محفوظ تطوره الأدبي في المرحلتين الأخيرتين حين يقول: الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبيِّن مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها، أما في الواقعية الجديدة فالباعث إلى الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها، فأنا أعبِّر عن المعاني الفكرية بمظهر واقعي تمامًا[1].

معنى هذا أن الخبرة التي اكتسبها نجيب محفوظ في رحلته الأدبية السابقة على أولاد حارتنا قد مكَّنت له النجاح في مرحلته التالية، ولولا تلك الخبرة لطغت الفكرة على رواياته التي افتتحها بأولاد حارتنا أو لأصبحت شخصياته مجرد أفكار ذهنية تتصارع في معارك وهمية أو مجردة.

ولقد أبدع نجيب محفوظ في أولاد حارتنا عالمًا موازيًا لما يمكن تسميته برحلة الضمير البشري كما عبَّرت عنه الأديان السامية الثلاثة "اليهودية فالمسيحية فالإسلام" التي وإن نبعت فيما نطلق عليه اليوم منطقة الشرق الأوسط إلا أنها انتشرت انتشارًا

(١) حديث لصحيفة الجمهورية، القاهرة، مايو ١٩٦٢، ص ١٩.

عالميًّا، بينما ظلت العقائد والمذاهب الأخرى كالهندوسية والبوذية والكونفوشية والشنتوية محصورة في حدود معينة.

وتمر رحلة الضمير البشري في أولاد حارتنا بخمس مراحل استُمدت أسماؤها من اسم زعيم كل مرحلة: أدهم، جبل، رفاعة، قاسم، عرفة. هؤلاء هم أبطال تشكيل الضمير الإنساني، وفي مقابلهم جبابرة الظلم وأعوانهم: الناظر وفتواته، ثم شعب الحارة المطحون المتطلع إلى من ينقذه من قهره وفقره.

وتنتهي "أولاد حارتنا" حين أدرك عرفة أنه كان سببًا في موت الجبلاوي صاحب الوقف بعد عمر طويل، فأحس بفداحة المصاب، ولا تكفير لجرمه إلا بأن يتمكن بسحره أن يعيده إلى الحياة، لكن عرفة لقي مصرعه على يدي الناظر بعد أن حاول أن يخضعه لسيطرته ويستغل سحره ليدعم سلطته، بينما هرب أخوه حنش بكل الأسرار "وسوف يعود يومًا بقوة لا تقاوم فيخلص الحارة من شرّك"[1].

وكثر الشامتون من أهل الفتوّات وأنصارهم، فرحوا لمقتل الرجل الذي قتل جدهم، وأعطى ناظرهم الظالم سلاحًا رهيبًا يستذلهم به إلى الأبد. وبدا المستقبل قاتمًا أو أشد قتامة مما كان بعد أن تركّزت السلطة في يد واحدة، وبدا أنه لم يتبق لهم إلا الخضوع، وأن يعتبروا الوقف وشروطه وكلمات جبل ورفاعة وقاسم أحلامًا ضائعة قد تصلح للرباب لا للمعاملة في هذه الحياة[2].

لكن الرواية لا تنتهي بهذه النغمة المتشائمة إذ ما يلبث أن يختفي تباعًا بعض الشباب، وأشيع أنهم اهتدوا إلى مكان حنش فانضموا إليه، وأنه يعلمهم السحر استعدادًا ليوم الخلاص الموعود.

---

(١) نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢، ص ٥٤٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٤٨.

غير أن هذا الحلم الجميل لا يصمد أمام ما رسخته الصفحات الخمسمائة والخمسون السابقة في وجدان قارئها، والتي تكررت في نهاية معظم فصولها، "ذلك أن آفة حارتنا النسيان" (صفحات ٢١٠، ٣٠٥، ٤٤٣). فكما أن النسيان هو الذي تسبَّب في رحلات السندباد واحدة بعد أخرى، ولو أنه تذكَّر هول ما لاقاه في رحلته السابقة ما أقدم على رحلته التالية، كذلك فإن النسيان هو الذي تطلَّب ظهور المصلحين أو الدعاة واحدًا بعد الآخر لإصلاح الضمير البشري مما سبَّبه له النسيان من تشويه.

يوسف السباعي كان أكثر تعميمًا وأكثر شمولاً وأقل تفصيلاً، فمن خلال أبطاله كان ينظر من بعيد كأنما من جهاز مقرِّب (تليسكوب)، "هذه الأرض يا عبد الراضي، مجرد كرة صغيرة معلقة في الجو.. الأرض الكبيرة والإنسان يملأ رحاها.. يمشي عليها في الكون وحده. كم يبدو ضئيلاً.. بكرته اللامعة في بحر الكون المتلاطم.. في السماء ومضة من ملايين الومضات التي تومض في فسحة الكون.. كرة رمادية تحيطها الزرقة ويلفها السواد". .

أما نجيب محفوظ فالراوية سمع من الرواة حكايات مراحلها الأولى، وكان أحد شهود طورها الأخير، وعاصر أحداثها. يقول الراوي في افتتاحية أولاد حارتنا "هذه حكاية حارتنا، أو حكايات حارتنا وهو الأصدق، لم أشهد من واقعها إلا طوره الأخير الذي عاصرته، لكن سجلتها جميعًا كما يرويها الرواة وما أكثرهم.. وكنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة في حارتنا.." لهذا جاءت روايته أكثر تحديدًا زمانًا ومكانًا وأدق تفصيلاً، يبدأ بالجبلاوي وأسرته وقد اكتملت فيهم عناصر الطبيعة البشرية. أما رحلة الضمير البشري عند يوسف السباعي فتبدأ في مرحلة مبكرة عن ذلك، والإنسان ما تزال تتخلق فيه غرائز الجوع والجنس ونزعات التفوُّق والسيطرة.

وقبل أن نستطرد ننبه أولاً إلى أن يوسف السباعي استخدم في روايته الشكل الفانتازي الذي تمرَّس عليه في روايات سابقة: نائب عزرائيل (١٩٤٧)، أرض النفاق (١٩٤٩)، البحث عن جسد (١٩٥٣)، ومسرحيته أقوى من الزمن (١٩٦٤)،

وصعد بأبطاله في مركبة فضائية قاصدة أحد كواكب المريخ، رُكّابها ستة، نصفهم يكوّن طاقمها الفني هو قائدها عبد القادر ومهندسها عبد المهيمن ثم العالم المشهور عبد الخبير. وسنلاحظ فيما بعد أن ثمة علاقة بين أسمائهم وشخصياتهم، فعبد المهيمن وعبد القادر عندهما نزعات تسلُّطية، أما عبد الخبير فهو مهندس حوَّل الشجر إلى أناس ثم عاد فحوَّل الناس إلى شجر، كما أنه هو الذي استطاع أن يصلح المركبة بعد أن تعطَّلت شهرًا كاملاً لا تستطيع على الكوكب هبوطًا ولا إلى الأرض عودة. ونلاحظ أن يوسف السباعي يقدِّم لنا هذه الشخصيات في معظم مراحل الرحلة من الخارج، بينما أوغل في العالم الداخلي للثلاثة الآخرين الذين يمثلون الأشخاص العاديين ممن يراد معرفة تأثير مثل هذه المرحلة عليهم، وهم الصحفي عبد اللطيف وساعيه عبد الراضي ومذيعة التليفزيون شهيرة بنت العالم عبد الخبير وبينها وبين عبد اللطيف علاقة عاطفية. وسنلاحظ هنا أيضًا أن لأسمائهم دلالة على شخصياتهم. ونصف الرواية الأول عبارة عن رجعة إلى الوراء (FLASH BACK) لحياة هؤلاء الثلاثة قبل ركوبهم المركبة الفضائية ومحاولة طاقمها السيطرة على سكان الكوكب من مكانهم في الفضاء. وعندما يتضح أن سكان الكوكب شجر لا يُشبِعون نزعة السيطرة عند طاقم المركبة، تظهر فكرة تحويل هذا الشجر إلى بشر.

هنا نلتقي بما يمكن تسميته بالرؤية الروائية لتاريخ الضمير البشري عند يوسف السباعي، إذ أن هؤلاء الذين أطلقوا على أنفسهم ألقاب الآلهة يعيدون ما حدث بالنسبة للأرض التي جاءوا منها بعد أن يتضح لهم أن السنة الكوكبية تعادل ساعة أرضية. ولما كان ما معهم من طعام لن ينفد قبل شهر، فمعنى هذا أن أمامهم سبعمائة وعشرين سنة كوكبية، أي عشرة أجيال كوكبية على وجه التقريب.

وقد قسَّم يوسف السباعي تاريخه الروائي للضمير البشري إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى مرحلة منح الشجر صفات البشر الأساسية وهي شهوة الطعام من أجل البقاء، وشهوة الجنس من أجل التكاثر، وشهوة الطموح والتميُّز من أجل التطوُّر

والتقدُّم، وبتحوُّل هذا الشجر الضارب بجذوره في الأرض يأكل ويتنفَّس في غير مبالاة، إلى بشر يتطاحنون ويتصارعون من أجل لهفة اللقمة ورغبة الجنس ومتعة البروز من القطيع.. تبدأ المشاكل والمتاعب والمصائب، ويصبح للحكم معنى وللسلطان طعم[1].

أما دور هؤلاء "الآلهة" في حياة هذه المخلوقات الجديدة كأفراد فلن يكون إلا لمراقبة ووضع القواعد وتنظيم حركة المخلوقات ومنع التصادمات الكبرى. أي أنهم سيكونون بمثابة شرطة المرور، أما كل مخلوق فتوجهه حصيلة القوى المركبة فيه. "إن الكائن الحي مجموعة عناصر تتفاعل في داخله، وحركته في أي اتجاه هي نتيجة تفاعل هذه العناصر، ولا أظننا سنحتاج لأي جهد لكي نحرِّك المخلوقات، فالصراع بين قوى الذهن والنفس والبدن – التي تختلف نسب تركيبها من مخلوق إلى مخلوق – هو الذي يوجه حركتها ومصيرها[2].

وعندما مُنح أهل الكوكب الصفة الثالثة من صفات البشر الأساسية: صفة الطموح والرغبة في التميُّز والخروج من القطيع – تعقَّدت رغبات المخلوق، كان انعدام المِلْكية الخاصة أو الإحساس بالملكية المطلقة للكون كله لا يتطلب منه إحساسًا بالمسئولية. لم يكن يعرف أين أولاده حتى يدافع عنهم، وكيف كل إناث الكون (لا يذكر المؤلف هنا كلمة الكوكب) إناثه. وعندما حصل الأحياء على صفة الطموح بدأ السباق بينهم. لم يعد الصراع يقتصر على مشكلة الفرد البسيط من أجل الحصول على اللقمة وإنجاب الذرية وتأمين البقاء. بل بدأ يبرز وسط الصفوف أفراد متميزون يقودون مَنْ حولهم إلى صراع جماعي يضمن لهم مزيدًا من القوَّة يقهرون بها غيرهم من الأفراد أو الجماعات الأضعف، هكذا تبلور المجتمع في قبائل، ثم نشأت الحرب بين هذه القبائل، ووجد عبد المهيمن أن عليه أن يتخذ قرارًا حاسمًا: إما أن يعيد هؤلاء المتحاربين إلى شجر كما كانوا، أو يتركهم يتحاربون، لكنه لم يكن يرغب في أن يحكم شعبًا من شجر،

(١) يوسف السباعي، لست وحدك، مؤسسة الخانجي القاهرة، ١٩٧٠، ص ٢٧٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٩٧.

ووجد أن بشرًا يتقاتلون خير من شجر آمن، وانتهي القتال وعادت كل قبيلة على أرضها تلعق جراحها ولم يعرف أحد — ولا الآلهة التي فوق — من الذي انهزم ومن الذي انتصر ولا من.. أخذ.. ماذا من الآخر[١].

ودفع الطموح غير المحدود الطامحين إلى التفنُّن في المتعة واستغلال جهد الغير من أجل الحصول على مزيد من المتعة بأقل أجر، ودار عقرب الساعة في السفينة يؤذن بمرور العام تلو العام، والجماعة في المركبة الفضائية ترقب الرعية على الكوكب، فوجدوا الانحلال ينتشر بينهم، وقال عبد اللطيف معلقًا: "إنها ليست أسوأ منا عندما كنا نحن أنفسنا رعية[٢]. وكان الحل هو توجيه أحدهم إلى هدايتها وذلك بأن يغيِّروا تركيبه بعد استكشافه بالعقول الإلكترونية.

وهكذا بدأت المرحلة الثانية في تاريخ هذه البشرية الكوكبية فظهر على التليفزيون بالمركبة القضائية من أطلق عليه السباعي لقبًا دون اسم محدد هو "المختار" الذي سيبصِّر قومه بالصواب والخطأ، ويدعوهم إلى الخير وينهاهم عن الشر، ويوضح لهم أصول التعامل، فإذا لم يهتد الضالون منهم ويرتدع العصاة، فإنه سينذرهم بيوم القصاص[٣].

وفوجئت جماعة السفينة بعملية الهداية تتحوَّل إلى معركة لأن دعوة المختار أثارت دعوة مضادة. ومات المختار وأصبح لأتباعه قداسة لم يحلم هو بها. وتحرك عقرب الساعة ولم يعد من شروط الهداية اتباع أصولها وإنما معرفة أسلوبها وممارستها على الغير، أي معرفة طقوسها واستغلالها. وضاعت جماعة السفينة وسط فيض الهادين المحترفين[٤]. وهكذا عاد العالم إلى فوضى أشد.

(١) المرجع السابق، ص ٣٣٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣٦.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٤٢.

(٤) المرجع السابق، ص٣٣٥.

هنا تبدأ المرحلة الثالثة في تاريخ هذا الكوكب. فقد تحولت الرعية إلى قلة مستغِلة وكثرة مستعبَدة. ولجأت جماعة السفينة في تطبيق نظامهم إلى رفع درجة الغضب لدرجة الغليان والانفجار بين سكان الكوكب، مما أدَّى إلى القضاء على الصحبة المتميزة، لكن ما لبث أن نبتت بين الرعية صحبة مستغِلة أخرى.. حتى بدأ بعض المتميــزين يـــبرزون لقيادة الغضب وتنظيمه. وانقسم الكوكب إلى جماعات متعدِّدة تمثِّل بوضـــوح نظمنـــا الحالية من ديمقراطية وديكتاتورية وشيوعية وصهيونية ودول تستغلها هذه النظم جميعًـــا هي دول العالم الثالث. هكذا في عجلة مقارنة بالوقفات المتأنية والمحدودة العـــدد الـــتي نجدها في أولاد حارتنا.

لهذا بدأت تسود موجة من اليأس أو موجة من القرف من كل شيء. حتى التعبير الفني عن المشاعر قد انعكس فيه القرف فبدأ المضمون غير المفهوم والـــشكل العابـــث، وهكذا استطاع الإنسان (يبدو أن المؤلف نسي هنا أيضًا أنه يتحدَّث عن كائنـــات في كوكب غير كوكبنا) أن يواجه معظم شرور الطبيعة، وصراعه معها لم يعد يشكِّل خطرًا عليه بقدر ما يشكِّله صراعه مع نفسه[1].

وعندما يوشك الطعام على النفاد يقرِّر عبد القادر وعبد المهيمن الخـــروج مـــن المركبة الفضائية والنزول إلى الكوكب أملاً في السيطرة على أهله من أسفل، فهذا خير — من وجهة نظرهما — من الرقدة في المركبة في انتظار الموت. أما الباقون فيقرِّرون البقـــاء أملاً في فرصة تتيح لهم النجاة. وفعلاً ما يلبث عبد الخبير أن يقوم بمحاولة جديدة لتشغيل الصاروخ فينجح. ويقرر الباقون أن يعودوا إلى الأرض بدلاً من الهبوط على الكوكب، ولكن قبل أن ينفِّذوا ذلك يتفقون على إعادة سكان الكوكب أشجارًا كما كانوا. يقول المؤلف ببساطة: "وبدأ عبد الخبير عمله، ضغط علـــى بعـــض الأزرار وحـــرَّك بعـــض المسامير.. ثم ما لبث أهل الكوكب أن عادوا أشجارًا، حتى عبد القادر وعبد المهيمن ما

(١) المرجع السابق، ص٣٨٩

إن مست أقدامهما أرض الكوكب حتى تحوّلا بدورهما إلى شجرتين بين الأشجار المتكاثفة".

أما الباقون فقد انطلقت السفينة بهم نحو الأرض كما انطلقت بهم نحو الفضاء، ونحن نستمع إلى ضمير أحدهم يهمس له أن الإنسان ليس "بأرضه وجبروته وحده في الكون، إنه جزء من ملايين الكائنات التي تملأ رحاب الفضاء، إنما الأحد.. هو الله.. هو الصمد"[1].

فهل كان يوسف السباعي أكثر تفاؤلاً من نجيب محفوظ في رؤيته الروائية لمصير رحلة الضمير البشري؟ لقد تراجع المهندس عبد الخبير عن تحويل الشجر إلى بشر، وأعاد الكائنات البشرية إلى طبيعتها الشجرية معترفًا بقوله "لقد أثرنا فتنة كانت نائمة.. ويجب أن نخمدها"، بينما عبد المهيمن وعبد القادر قد تحوّلا بدورهما إلى شجر.

لقد اصطنعت "لست وحدك" التفاؤل — رغم هذه النهاية — كما اصطنعته "أولاد حارتنا" بهروب حنش وأسرار سحره وانضمام مجموعات الشباب إليه انتظارًا من أهل الحارة لعودتهم "لا بد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولترينَّ حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب". تفاؤل مشابه — ليس نابعًا من العمل الفني — نجده في نهاية "لست وحدك" وانطلقت السفينة نحو الأرض.. تحمل بضعة من البشر.. مجرد بشر ما زال أصحابها رغم كل شيء (لاحظت كلمات: رغم كل شيء) يملأ نفوسهم إيمان البشرية بكل ما تملكه من إيمان بالله، وإحساس بالحب، ورغبة في الخير وثقة في العلم". هذا فضلاً عن أن "لست وحدك" حاولت أن تقيم توازنًا مع قتامة المحاولة الفاشلة بإشاعة روح الدعابة — التي تميَّز بها أسلوب السباعي في معظم رواياته — بتعليقات الساعي عبد الراضي التي تبدو في ظاهرها ساذجة، بينما هو يمثّل الحكمة الشعبية المكملة

---

(١) المرجع السابق، ص١٠، ١١.

للوجه الآخر من حكمة العلماء والمثقفين، كما وظّفه لشرح ما غمض على العامة عن طريق أسئلته والإجابة عليها، وتقديم الفهم العامي للرحلة.

واضح أن كلا الروايتين احتجاج على الصراعات الدموية بين البشر بسبب النزاع حول الطعام والجنس والسيطرة على الآخر. ولا شك أن يوسف السباعي الذي كتب "لست وحدك" بعد عشر سنوات من نشر "أولاد حارتنا"، ولاحظ ما أثارته هذه الرواية من لغط عند جمهور قراء غير متمرّس على قراءة الأعمال الأدبية، فقرأها على أنها تاريخ، أي ما وقع وليست فنًا، أي ما يُحتمل أن يقع، قد حرص على أن يكون أكثر وضوحًا، وأن ينأى بروايته عن الشبهات بالنسبة للجمهور غير المتخصص بدءًا من عنوان الرواية "لست وحدك" حتى نهايتها التي تبشر "بالأمل في أشياء كثيرة.. أكبرها أن الله موجود.. وأنه لم يتخلّ ولن يتخلّى عنا".

أكتوبر ٢٠٠١

حوار الأجيال

بين نجيب محفوظ ويوسف الشاروني

في مقدمة مقال بالفرنسية عن إحدى المجموعات القصصية ليوسف الشاروني قال كاتبه الدكتور ريمون فرنسيس إنه بين عامي ١٩٣٦، و١٩٤٥ أي بفرق قدره تسع سنوات (وصحتها بين عامي ١٩٣٤ و١٩٤٥ أي فرق إحدى عشرة سنة) قدم قسم الفلسفة بكلية آداب القاهرة إلى الأدب العربي كاتبين لهما مكانة كبيرة هما نجيب محفوظ ويوسف الشاروني.

واستطرد الكاتب قائلاً: "... وعلى الرغم من أننا لا ندَّعي أننا نستطيع إصدار أحكام على الأدب العربي، فإننا لا نخطئ عندما نؤكِّد أن يوسف الشاروني هو غالبًا وسيظل، إذا استمر على حبِّه للتأليف، بالنسبة للقصة القصيرة ما نجيب محفوظ بالنسبة للرواية، فالاثنان يتميَّزان بصفة واحدة هي الدقة والتعبير في الوصف".

وفي هذه الحلقة الجديدة من "حوار الأجيال" يلتقي الاثنان بعد رحلة طويلة مع الفن والحياة، قطع فيها نجيب محفوظ أشواطًا في الخلق الروائي والقصة القصيرة، وثابر خلالها يوسف الشاروني على تطوير فنه الأثير وهو القصة القصيرة. ولكم تغيَّرت ملامح الفن والمجتمع على طول هذه المسيرة. وقد اختار كلاهما في هذا اللقاء أن يتناولا بالنقاش بضعة من هذه الملامح التي تغيرت، كالأوضاع الاجتماعية لكل جيل، ومشكلة اللغة، وقضايا التكنيك، وعلاقة العلم بالأدب في عصرنا الحاضر.

ومن الطبيعي أن تختلف رؤية كلٍّ منهما للفن والواقع، ليس بسبب اختلاف جيل عن آخر فحسب، لكن أيضًا لاختلاف التكوين الذاتي المتفرِّد لكليهما. ولكن تبقى مصر — مجتمعًا وتاريخًا وحضارة — هي الرافد الرئيسي الذي أمدهما بالعديد من العناصر المشتركة. ومن خلال الاتفاق والاختلاف يقدم حوار الأجيال في الأدب العربي الحديث شهادة الفن على عصر زاخر بالتناقضات مضطرم بالصراع من أجل التقدُّم.

الأوضاع الاجتماعية:

نجيب محفوظ

كانت البيئة في الثلاثينيات عمومًا شديدة المحافظة فيما يتعلّق بالأخلاق والمعاملات بقدر ما كانت متقدّمة فيما يتعلّق بالسياسة.. طبعًا أنا أتكلم عن الطبقة المتوسطة الصغيرة التي نشأت فيها. وبالنسبة للفن والأدب لم تكن تهتم بهما اهتمامًا جوهريًا يجعلهما في منزلة ثانوية بالنسبة للوظائف الأخرى كالطب والهندسة والسياسة وضابط الجيش، حتى وإن أُعجبت ببعض المشتغلين بالفن والأدب فهو إعجاب ربما كان أعلى درجة أو درجتين من إعجابها بلاعب سيرك، لدرجة أنه يمكن القول إنها كانت بيئة تحب الفن لكنها لا تحترمه. لهذا تعوّدت لمدة كبيرة وأنا في هذه البيئة أن أتستّر على عملي الأدبي، حتى وأنا موظف – فقد تخرّجت في كلية الآداب قسم الفلسفة عام ١٩٣٤ – حتى لا أُعرِّض نفسي للسخرية، فلا أستطيع أن أقول لزملائي الموظفين إنني كاتب تلك القصص التي تُنشر لي في مجلّتي الرواية والرسالة خوفًا على سمعتي.. ورأيت كامل كيلاني في وزارة الأوقاف معي مضطهدًا وغير محترم لهذا السبب. كانوا يعتبرون أنفسهم الموظفين الأصلاء، وأن هذا دخيل عليهم لا يستحق الترقية بسبب انشغاله بالكتابة. والغريب أن مدير إحدى الإدارات كان شاعرًا لكن شعره كان امتدادًا لوظيفته، أي أنه، كان مدحًا للوزير أو الوكيل، أي بدلاً من أن يتملّقه نثرًا أو شفهيًا ليحصل على ما يريد يمدحه شعرًا.

هذا عن الأدب والفن كوظيفة، أما كتذوّق فلم أعثر على قارئ واحد في أسرتي، ولا يذهب أحد إلى المسرح إلا في مناسبة مثل زواج أحد أفراد الأسرة، كنت أنا أول شخص من أسرتي يذهب إلى السينما، فمنزلنا كان في الجمالية وكانت بجوارنا سينما

الكلوب المصري وأجر الدخول فيها قرش، ومن يوم ما رأيتها لم أتركها كأنما أعـــيش فيها. و لم يكن في مترلنا مكتبة ولا عند الجيران... القراءة الوحيدة في بيتنا كانت القراءة الدينية.

أما الصحف السياسية والمقالات السياسية فكانت قراءهّا "كالأفيونة"، وبينمـــا كان الوالد محافظًا في جميع مظاهر الحياة، كان من أنصار الدستور والحكم الديمقراطي، كأنما لا علاقة بين السياسة والسلوك الاجتماعي، بل هناك تناقض، وأعتقد أن ذلك كان نتيجة ثورة ١٩١٩ التي أدخلت الأفكار السياسية المتقدِّمة بحيث أزالت هيبة الملك، بينما ظل الحال على ما هو عليه في بقية جوانب سلوك الحياة. ومن ظواهر التقدُّم التي أوجدهّا ثورة ١٩١٩ التسامح مع المسيحيين واعتبار شخص مثل مكرم عبيد بطلاً رغم شـــدة محافظة هذه الطبقات الاجتماعية وتديُّنها، فلم تكن لها حياة اجتماعيـــة غـــير الـــزواج والصلات الخاصة أو التديُّن، وثورة ١٩١٩ هي التي جعلتها تنقلب على الملـــك وتمـــلأ قلوبها بالتسامح مع عناصر الأمة وكان هذا التغيُّر سريعًا في أسابيع.

أما المرأة فوضعها معروف في هذه الطبقة وتلك الفترة، والحجاب خارج المترل. وإذا كان هناك نساء تحرَّرن فهن من طبقة أخرى، وإذا تعلمت البنت فلغاية العاشـــرة. وكان لهذا أثره فيما نكتب. فالحب في أغلب رواياتي فوق السطح ومن النوافذ ويندر أن يكون علاقة طبيعية صريحة، ولهذا فإن الحب في رواياتي كان عبئًا عليها وليس العكـــس لأني لا أعرف كيف أتخلص منه كأنه مصيبة ولهذا كان أغلبه عواطف ذاتية.

وإذا كان الحب الطاهر مما يؤخذ عليك، فقد كان الاقتراب من الجنس مكروهًا جدًّا. كان تعدُّد الزوجات هو وسيلة التنفيس عن هذه الرغبات بطريقة شـــرعية، أمـــا الجنس على المستويين الأدبي والاجتماعي فقد كان مرفوضًا. وأنا أعتبر أنـــني جازفـــت بمجازفة كبيرة جدًّا جدًّا جدًّا عندما تجاوزت الحب إلى الجنس ومن الجنس إلى الـــشذوذ الجنسي في زقاق المدق عام ١٩٤٦، ولعله أول شذوذ جنسي في رواية من أدبنا العـــربي الحديث. فإذا رجعنا إلى معالجة الجنس في هذه الرواية نجدها مكتوبة بطريقة متحفظـــة

بالنسبة لغيرها من الروايات الأجنبية، لأنها لم تتعمَّق العلاقة كما يحدث فيما يسمونه الأدب المكشوف، ومع ذلك فقد كانت هذه المعالجة المتحفِّظة مستنكرة بدليل أن روايتي "القاهرة الجديدة" و"خان الخليلي" و"زقاق المدق" دخلت مسابقات المجمع اللغوي عام ١٩٤٤، وعندما رأى المرحوم الشاعر على الجارم "عضو المجمع" أن اتجاه المازني والعقاد نحو إعطاء الجائزة لزقاق المدق هدَّد بتقديم استقالته من المجمع، فرأوا أن تُعطَى الجائزة عن "خان الخليلي"، ولو أنها ليست في نفس مستوى "زقاق المدق"، كما رُفضت "القاهرة الجديدة" لما فيها من علاقات جنسية شاذة.

ويمكن مقارنة ذلك بما نُشر في مصر نفسها بعد ذلك من روايات جنسية صريحة.. والواقع أنه ما من زميل من زملاء جيلي قرأ ما كتبته في هذا المجال إلا وعاتبني عتابًا شديدًا على أساس أن مثل هذه الموضوعات لا يجوز لقارئ أن يقرأها في كتاب إطلاقًا.

ويقودنا الجنس إلى مناقشة إلى أي درجة يعالج الجنس في العمل الأدبي؟ الحقيقة أن معالجة الجنس أمر دقيق جدًّا لأن خيطًا رفيعًا جدًّا هو الذي يفرق بين الفن والتجارة هنا. لأني أعتقد أن معالجة الجنس يجب أن تقدم لمعنى معين من خلال هدف معين، تمامًا كما تقدّم جريمة قتل لهدف معين، فليس قصد الأديب من تقديم جريمة قتل الإثارة، لأن هذا خارج عن الأدب. كذلك الجنس ليس الغرض من معالجته تقديم وجبة جنسية لأن هذا خارج عن مجال الأدب، فإذا كان الموضوع جذابًا للقارئ لغير سبب أدبي، فما القيمة الأدبية للعمل الفني.. فليس مهمة الفنان تهييج غرائز القتل ولا الجنس، إنما وهو يعالج مشكلاته الإنسانية، قد لا يصل إلى غرضه إلا من خلال جريمة أو علاقة جنسية دون إثارة، ولذلك أنا شخصيًّا أشك في أدب الصراحة الجنسية أيًّا كان في أية لغة ولا أعفيه من تهمة التجارة.

مثلاً د. ه. لورنس — هو في نظري أشرف الأدباء الجنسيين لأنه صاحب رسالة واضحة — كان يمكنه أن يعبِّر عن رسالته دون تجاوز حدود الحياء الإنساني العادي. والكتب الدينية فيها صراحة جنسية لا نظير لها، ومع ذلك فإن أحدًا لا يقرؤها للإثارة،

فوجهة نظري الشخصية هو أني أؤمن بأن الجنس يجب أن يكون مقدسًا وشـــبه إلهـــي ويجب ألا يبتذل.

يوسف الشاروني:

هذا يقودنا إلى مناقشة علاقة الفن والأخلاق، وأنا أعتقد أن وجهة نظر الحضارة الأوربية – من خلال ما تقدمه لنا من أدب معاصر – هو أن يكون الجنس أمرًا عاديًّـــا يلبِّي حاجة حيوية للإنسان شأنه في ذلك شأن الطعام. فهو فهم هدفه القضاء على النظر إليه نظرتنا إلى المحرَّمات وما يحيط بالمحرَّمات من هالات.

نجيب محفوظ:

إني أعتبر العملية الجنسية شبه عملية دينية لأنها تتصل بالخلق، والإنسان لا يقـــوم بعمل أعظم منها.

يوسف الشاروني:

لقد توصل عن طريقها بطل قصتي "نظرية في الجلدة الفاسدة" إلى نظرية في الخير المطلق.. فالخير المطلق هو ما تقوم به من عمل بسعادة تساوي تمامًا سعادة من يتلقى هذا العمل، هو العمل الذي تؤكد فيه ذاتك وتؤكد غيرك في الوقت نفسه، فتصبح سعادتك وسعادة غيرك فعلاً واحدًا، بحيث لا تدري، هل أنت تحقِّق رغبتك أم رغبة غيرك فـــلا تكون هناك سوى رغبة واحدة تتحقَّق.

وأعتقد أن احترامنا للجنس شيء طبيعي فينا يرجع إلى شرقيتنا مع تغير المعتقدات والأديان على منطقتنا. ونلاحظ هذا بوضوح إذا قصدنا أي متحف عالمي وقارنا بـــين التماثيل الفرعونية والتماثيل الإغريقية. فتماثيل الفراعنة في غاية الاحتـــشام، والفنـــان الفرعوني يحرص كقاعدة عامة – على إخفاء الأعضاء الجنسية لشخصياته، بينما نجـــد العكس تمامًا في الفن الإغريقي حيث الجسد العاري هو الأساس.

نجيب محفوظ:

إذن العملية الجنسية لا يجوز أن تُبتذل أو تكون عادية.

يوسف الشاروني:

بالنسبة لجيلنا – وفترة تكوينه الحقيقية في الأربعينيات – فإنه فتح عينيه ليواجه الحرب العالمية الثانية التي اندلعت عام ١٩٣٩ واستمرت ست سنوات حتى عام ١٩٤٥، وإن كانت الحرب بالنسبة لمنطقتنا لم تنقطع، فقد أنشئت إسرائيل ووقعت حرب عام ١٩٤٨، وما تلاها من حروب أمر معروف، وكان لهذا أثره على الفكر في مصر، حيث كانت الحرب تتطلب إصدار الأحكام العرفية – وحتى في غير وقت الحرب – وما يترتب على ذلك من رقابة عل ما يُكتب، وشيئًا فشيئًا تحوَّل الأمر من رقابة خارجية إلى رقابة داخلية، أعني أن كل من مارس الكتابة وجد في داخله تلقائيًّا رقيبا يعفيه من الصدام مع أي رقابة خارجية.

وقد أوضحت نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ مدى فساد النظام السياسي والاجتماعي في مصر، مما نتج عنه انفضاض الشباب عن أحزاب ثورة ١٩١٩ لينضم معظمهم إلى جماعات يسارية أو يمينية بحثًا عن حلول جديدة أو ليرفضوا الانتماء إلى أية جماعة سياسية، بينما كان إرهاب السلطة الحاكمة يجثم على الجميع أملاً في أن يستمر النظام السياسي والاجتماعي أطول فترة ممكنة.

أما بالنسبة لوضع المرأة في جيلنا، فكانت قد بدأت تغزو الجامعة بأعداد أكبر مما في الثلاثينيات وإن ظلت الطالبات أقلية بالنسبة للطلبة، كما أن تعليمهن كان مقيدًا بتحذيرات من الأسر وأولياء الأمور. أذكر أن إحدى الزميلتين الوحيدتين في دفعتنا بقسم الفلسفة كان والدها يحذرها من أن تتحدَّث إلى أي زميل لها، وقد اكتشفت هذا حين قمت بزيارة أحد زملائنا – الدكتور مصطفى سويف الآن – ذات يوم فوجدت عنده ضيفًا لم يشأ أن يقدمه لي، فلما انصرف ذكر لي أنه والد زميلتنا وأنه جاره ويأتي

من حين لآخر ليأخذ منه مذكرات إحدى المحاضرات التي تغيّبت عنها ابنته لتنقلها، وأنه ذكر له أنه هو الذي اشترط عليها ألا تحدّث زميلاً إذا أرادت أن تلتحق بالكلية، هـــذا مَثَل على وضع الفتاة المذبذب في ذلك الوقت.

وأذكر أني شاهدت مسرحية من ثلاثة فصول قصيرة قام طلبة الجامعة الأمريكية بتمثيلها في حفل الخريجين عام ١٩٤٢، وهو العام الذي حصلت فيه على الثانوية العامة من هذه الجامعة — وقد أُلغي ذلك القسم الثانوي فيما بعد – وتدور أحداث المـــسرحية حول علاقة الطلبة بالطالبات، ففي عام ١٩٤٢ نرى طالبة واحدة منهمكة في المـــذاكرة في فناء الجامعة بينما يرقبها بتلهُّف عدد من زملائها دون أن يبادلوها الحديث، ثم يقـــع منها منديلها أو هي تسقطه عمدًا، فيهرع الكل محاولاً التقاطه، غير أن واحدًا هو الذي يستطيع أن يفوز به ليقدمه لها ويفوز منها بابتسامة شاكرة ثم يعود إلى زملائـــه يقـــصُّ عليهم ما فاز به، فإذا كنا بعد عشر سنوات عام ١٩٥٢ فإن المسرحية تتنبأ بأن عـــدد الطالبات سيكون مساويًا لعدد الطلبة، وأن هؤلاء وأولئك منشغلون بما يدرسونه وبمـــا يدور بينهم من أحاديث، حتى إذا سقط منديل إحدى الطالبات، فإن أحد الطلبة ينبِّهها بصفيره إلى ما سقط منها فتنحني لتلتقطه ببساطة. فإذا كنا بعد عشر سنوات أخرى أي عام ١٩٦٢، فإن المسرحية تتنبأ بأن عدد الطالبات سيزداد بينما يتضاءل عـــدد الطلبـــة ليصبح واحدًا، ويصبح هذا الطالب الوحيد موضوع اهتمام الطالبات، فإذا سقط منديله، فإنهن يسرعن لالتقاطه، وتفوز به إحداهن لتنال منه ابتسامة شـــاكرة تتحـــدَّث عنـــها لزميلاتها.

وكانت هذه الفترة فترة خصبة بالنسبة لتاريخ الرواية المصرية، فكنا نقرأ ما تنشره لجنة النشر للجامعيين من أعمال جيلكم، فبدأنا نقرأ لك ولعبد الحميد جودة الـــسحار وعلى أحمد باكثير وعادل كامل ومحمد عبد الحليم عبد الله فيما بعد، أما بالنسبة للشعر فقد شهدنا تبلور حركات التمرُّد على عمود الشعر العربي سواء في مصر أو العالم العربي لا سيما العراق حين بدأنا نقرأ لنازك الملائكة وبدر شاكر السياب وهما مـــن جيلنـــا،

وأقول تبلور حركات التمرُّد لأنه كانت هناك تمهيدات لذلك أهمها ترجمة باكثير لروميو وجولييت لشكسبير عام ١٩٣٨ وإن نُشرت عام ١٩٤٦، ومسرحيته "نفرتيتي وإخناتون" التي نشرها عام ١٩٣٩ وفي مقدمتها أشار المازني إلى محاولة باكثير لترجمته – غير المنشورة وقتئذ – لروميو وجولييت. وكذلك كانت هناك محاولات فريد أبو حديد وغيرهما.

ومن ناحية الدراسات الأدبية كان هناك الدكتور طه حسين ومجلة "الكاتب المصري" التي صدرت بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، وكان يرأس تحريرها حيث قام بمهمة تعريفنا بما كان قد تخمَّر من الأدب الأوربي الجديد أثناء الحرب العالمية الثانية ولم يصلنا بسبب هذه الحرب وانقطاع الاتصال الثقافي بيننا وبينهم، فقدم لنا جان بول سارتر وألبير كامي وفرانز كافكا والكاتب الزنجي الأمريكي ريتشارد رايت وغيرهم. كما قدم لويس عوضًا على صفحات هذه المجلة لجيمس جويس و. ت. س. إليوت وغيرهما من كُتَّاب الأدب الإنجليزي الحديث. هذا عدا سلسلة الكتب المترجمة من عيون الأدب الغربي الحديث التي صدرت عن هذه الدار وبإشراف الدكتور طه حسين.

اللغة:

نجيب محفوظ:

أنا – وربما جيلي وجد في اللغة من المتاعب بحيث إنها كانت مشكلته الأولى، فالجيل السابق علينا لم يجد مشكلة في اللغة مثلنا. كان هناك مسرحيون، لكن المسرح لم يكن في عداد الأدب، لم يصبح من الأدب إلا على يد توفيق الحكيم، فتوفيق الحكيم قدم أدبه المسرحي الأول أدبًا فكريًّا، فلم تكن هناك مشكلة لغوية بالنسبة له لأنه كتبه باللغة العربية البسيطة. أما الرواية فكان حوارها بالعامية مثل عودة الروح وزينب، لم يكن أحد قبل جيلي قد تخصَّص في الرواية، فضلاً عن ذلك أننا كتبنا ما يسمى بالأدب الواقعي

لأول مرة، مما زاد المشكلة تأزُّمًا. كانت المشكلة كيف نكتب قصة واقعية وشعبية باللغة الفصحى. لم يكن في تفكيرنا هجر الفصحى إلى لغة أخرى لأن تربيتنا كانت على اللغة الكلاسيكية، فكنَّا من جيل إذا كتب "درج" بدلاً من "قمطر" فكأنه كفر. يـضاف إلى ذلك أن كل ثقافتنا الروائية كانت محصورة في الرواية العربية والترجمات البـسيطة. و لم أقرأ رواية في لغتها الأصلية وقتئذ لأن دراستي كانت فلسفية، وأكتفـي بقـراءة الأدب الأجنبي مترجمًا. والمشكلة كانت كيف تطوِّع اللغة العربية المجرَّدة المقدَّسة لتعبِّر عن الحياة اليومية خصوصًا في الحوار. وهذه المشكلة لم تصادف طه حسين أو المـازني لأهمـا لم يقدما بيئة، كان المازني يقدِّم شخصية ويحلِّلها، وهذا يمكن تقديمه بالفصحى.. أما حين تدخل حارة أو تجلس على قهوة فإن مشكلة اللغة تعترضك ليس في الحوار فقط، بل في السرد أيضًا، أي أها مشكلة الكاتب عندما يستعمل لغته في مجالات جديدة لأول مرة، لهذا أعتقد أننا تعبنا في مسألة اللغة تعبًا لم تصادفه الأجيال التالية التي انطلقت لغتها من منطلق أكثر عصرية وتسامحًا.

مثلاً أنتم تكتبون بعد أن قرأتم بالإفرنجي، وأدباء جيلكم اكتسبوا لغتـهم مـن الصحف، فلم تكن هناك معاناة حقيقية في مشكلة اللغة، ولهذا فلم يكن هناك اضطراب في لغتكم مثلما في لغتنا. مثلاً ليس في لغتكم ما تجدونه في لغتنا من كلمات كلاسـيكية جدًّا بجوار كلمات أكثر تخففًا، فنحن أشبه بمن يبحث عن قاعدة وتتكوَّن القاعدة مـن خلال تجاربه، فلسنا نبدأ من قاعدة جاهزة، ففي رواية استخدام كلمة النادل ولا أجرؤ على استخدام الجرسون، وفي أخرى استخدم الجرسون، فهذه معاناة شخص يحـاول أن يشق طريقه.

يوسف الشاروني:

هذا قد يكون صحيحًا إلى حد ما بالنسبة للغة السرد بالنسبة لجيلنا لكننا كنا ما نزال حائرين بالنسبة للغة الحوار أيكتب بالفصحى أم بالعامية. وفي سبيل الوصـول إلى

حل لهذه المشكلة قمت ببحث مطوَّل عن لغة الحوار بين الفصحى والعامية في كتابي "دراسات أدبية" وانتهيت إلى أن المشكلة ستظل تؤرِّق الأدباء طالما كانت هناك تلك النسبة الكبيرة من الأميين في مجتمعنا إلى جانب قلة المتعلمين، وأن الحل يكمن في المستقبل حين يتم محو الأمية فتضيق الهوَّة بين لغة الحديث في الحياة اليومية ولغة الكتابة، كما أن تيسير النحو من جانب وانتشار الصحافة من جانب آخر سيساعدان على تخفيف حدة هذه المشكلة.

أما من الناحية العملية بالنسبة لي فقد كتبت معظم حواري بالفصحى لأني نشرت أولى قصصي في مجلة الأديب البيروتية وهي تُقرأ على مستوى الدول العربية، وكنت أقرأ فيها قصصًا لكُتَّاب عراقيين يكتبون حوارهم بالعامية العراقية لا أفهمه، فاضطر إلى تجاوزه والاكتفاء بقراءة السرد، مما يجعل الانطباع الذي يريد أن يتركه صاحب القصة في قارئها غير كامل، وقد تعلَّمت درسًا من ذلك، فحرصت على كتابة حواري بالفصحى حتى يفهمني كل من يقرأني في أي بلد عربي كان.

التكنيك

نجيب محفوظ:

أما من ناحية التكنيك فمن رأيي أنه إذا كانت الواقعية هي معالجة الفن للعلاقات الواقعية في المجتمع، باعتبار ما يجري — أي كيف تتكوَّن وتتطوَّر وتبلغ غايتها في مجتمع ما، فكل أدب من هذه الناحية واقعي، حتى أحلام ألف ليلة وليلة كانت واقعًا، في نفوس من يحلمون بها. مثلاً قصص الفراعنة كانت تعبِّر عن واقع فكري لأنهم كانوا يؤمنون فعلاً بهذه المعتقدات. والسريالية أو التعبيرية واقع من غير تدخُّل العقل، وفي نظري أنه ليس هناك أدب أشد واقعية من أدب اللامعقول، فمثلاً "في انتظار جودو" نجدها حالة واقعية لانتظار خير لا يأتي، أو قصة يونسكو "الرجل الذي كان يعزِّل " نجد المسرح

مليئًا بالأثاث حتى يختفي تحته صاحب العزال، فهذه صورة أكثر واقعية عند الحديث عن أزمة الاستهلاك. لكن مما لا شك فيه أن التكنيك يختلف من حيث درجة تدخُّل العقل للتنظيم أو عدم تدخُّله، فتدخُّل العقل فيما اصطلحنا على تسميته بالأدب الواقعي أكثر من تدخُّله في الأشكال الأدبية الأخرى، أي أن الفرق هو مدى تدخُّل العقل البشري في العمل الفني أو خروجه كله. ويكون الأدب واقعيًّا بقدر ما فيه من موضوعية، وفي صورته المتطرِّفة المدرسة الطبيعية كما هو عند إميل زولا، ويبعد عنها بقدر ما فيه من الذاتية كالرومانسية، وفي صورته المتطرِّفة التعبيرية والسيريالية واللا روائية.

يوسف الشاروني:

إنني أعتقد أن الفنان يستخدم عقله دائمًا، وأن المسألة ليست مسألة استخدام العقل أو عدم استخدامه، بل هي في نوع المجتمع أو القضية التي يتناولها الكاتب. فالمجتمع المتماسك ذو القيم المتفق عليها من الجميع ينتج أدبًا يحترم قواعد المنظور، أي يحترم نسب العلاقات الموجودة في العالم الخارجي، فلا يشوهها أو يقدمها أضخم أو أضأل مما هي في هذا العالم، وهذا ما نطلق عليه اسم الأدب الواقعي. فإذا اضطربت العلاقات والقيم الاجتماعية اضطربت رؤية الفنان، وانعكس ذلك بالتالي على إنتاجه فتتحطَّم قواعد المنظور وتنشأ أشكال ومدارس تثور على الواقعية التي تحترم أساسًا التسلسل الزمني والروابط المنطقية.

نجيب محفوظ:

أنا أرى أنهم يحاولون تعطيل العقل وإطلاق القوى الحيوية الأخرى، إلى درجة أنهم يصلون أحيانًا إلى درجة تعطيل العقل بالمخدرات.

يوسف الشاروني:

الذي أعرفه أن الفن المعاصر في أوربا مثلاً استفاد بإنتاج ثلاث فئات. فنون الأطفال وفنون الشعوب البدائية أو عندما كانت في مرحلتها البدائية، وفنون المجانين.

وربما كانت السيطرة العقلية في فن هذه الفئات الثلاث سيطرة ضعيفة، لكن عندما يستفيد منها الفنان المعاصر ويطوّرها فإنه يستفيد بها واعيًا لما يفعل وإن كان قد اعتمد على فن توارت فيه السيطرة العقلية.

نجيب محفوظ:

في عهدنا كانت المفاضلة بين الأسلوب الواقعي أو الرومانسي أو النفسي الذي كان سائدًا في أوربا، أي رؤية الخارج من خلال الذات أو الخارج من خلال الخارج أو موقف وسط. ولم يكن هناك اختيار حر في الفن، أي كوني شعرت بأني أريد أن أقدم قطاعات من مصر لم يكن في ذلك اختيار، فقد فرضت نفسها على أماكن معينة يجب التخلُّص منها بالتعبير الفني كما يقولون. كان أسلوب تقديمها هو الأسلوب الذي يعبِّر عنها من خلال خلق جديد لا يشوِّه كينونتها وإلا فإنك لم تقدمها. ولذلك وجدت أن الصورة التي قدمتها بها هي أنسب شيء للموضوع الذي حرّكها، وليس أي أسلوب فني آخر. بينما في سن متأخرة عندما وجدت نفسي في شبه حصار وغير متوافق مع العالم الخارجي وجدت نفسي أرجع إلى ما نسميه باختصار التعبير الذاتي، وإني أنتج أنواعًا تختلف عن الإنتاج الأول في الدرجة إن لم يكن في النوع، كما حدث في اللص والكلاب. وفي زمن أكثر تأخرًا عندما وجدت أن العالم الخارجي فقد كل معقولية، وجدت نفسي أكتب قصصًا من نوع "تحت المظلة" وما تلاها. وإذًا فما يسمونه بالتكنيك أو ما يسمونه بالأسلوب الفني ما هو إلا الصورة الحتمية التي تبرز ما في نفسك وتعيد خلقه. وهذه هي أصالة الفنان، وأي خروج عنها تعلقًا بجمال أسلوب مضى أو رشاقة أسلوب جديد إنما هو بُعد عن الأصالة والفن معًا، أي أن الفنان ينطبق عليه هنا المثل القائل: كل واحد ينام على الجنب اللي يريحه. ولذلك تستطيع أن تحكم على شخصي بالتكنيك الذي أمارسه، فمثلاً الفرق بين "تحت المظلة" و"المرايا" أنك تحس في المرايا أن هناك شخصًا بدا يستعيد توازنه ويتعوَّد الواقع الجديد ويصدر عليه أحكامه.

ولذلك أيضًا فإني أثور على النقد الذي يمدح كاتبًا لأن أسلوبه مودرن. أو يذم كاتبًا لأن أسلوبه كلاسيك، لأن العبرة أساسًا بالمناسب وغير المناسب.

يوسف الشاروني:

في الأدب الأوربي الآن ظاهرة انتشار العودة إلى الأسلوب البسيط في الكتابة.

نجيب محفوظ:

هذا معناه العودة إلى موقف جديد، وفيما يتعلق برواياتي التاريخية قد اعتــديت على التاريخ بقدر ما أدخلت عليها من الواقع. لهذا فإن هذه الروايات هــي التمهيــد الطبيعي لما تلاها من الروايات التي بدأت بالقاهرة الجديدة، ولهذا فإن هــذه الروايــات فرضت على التاريخ فرضًا. مثال ذلك أننا نجد فيها أحمــس يــوزع الأراضــي علــى الفلاحين.

واستخدام التيارات الحديثة مشروع في بعض الحالات، ولكني أشك في فائــدتها كمنهج عام، فمثلاً يكون أحد الأبطال في حالة سيريالية أو مونولوج داخلي، هذا سليم، أما أن تكون كل الشخصيات سيريالية أو في حالة مونولوج داخلي فهذا ما لا أسلّم به. وأنا أعتبر جيمس جويس وأمثاله في حالة مرضية غير طبيعية.

النقطة الثانية تتعلّق باستعمال الزمان في الرواية الحديثة والخروج علــى الــزمن الميكانيكي أو العقلي. أنا أرى أن التنقّل في الزمن الحر قد يكون حالة مؤقتة، شــأنه في ذلك شأن السيريالية أو المونولوج الداخلي.

أما أنه أعمق من الزمن العادي فهذا ما لا أسلّم به.

أنا أفهم أن العمل الفني يبدأ معك كذكريات محرَّرة من الزمن الميكانيكي، لكــن عندما تكتبها يجب أن ترتبها كما حدثت في الزمان، وليس هذا لأنه شيء طبيعي، بــل لأن أي تجربة أيضًا تتأثّر بما سلف من تجارب. فأنا أؤمن أن الرواية يجب أن تسير طبقًــا

للزمن العلمي، فهو الزمن الذي نصل عن طريقه إلى القمر مع استثناء الحالات الـــشاذة، فيصبح أن تقدم الزمن الداخلي في قصة قصيرة، أما في الرواية كعالم متكامل فلست أرى ذلك. وأنا أشك أن بعض العباقرة بسبب عبقريتهم فرضوا أمراضهم على الفن. فمــثلاً دستويفسكي كاتب متدفّق كالشلال نجد أن لديه زوائد في رواياته، الأمر الذي لو فعله غيره لحكموا عليه بالإعدام، لكن عبقرية دستويفسكي أخجلت النقــاد عــن نقـــده، كالعظيم الذي لا يعرف كيف يربط كرافتته فتخجل أن تنبهه إلى ذلك، فجاءت أجيال رأت هذه العيوب فظنّتها مزايا. وهذا ما حدث مع بروست — مريض وسجين في غرفة يكتب وهو في حالة من اليأس وقريب من الموت، أو مثل جويس نصف مجنون.

كل هؤلاء كتبوا تكنيكًا خاصًّا بهم، أي أن ما كتبوه لم يتكرّر مرة ثانية.

يوسف الشاروني:

لكن كون هذه الأساليب لقيت قبولاً عامًّا معناه أنها ليست حـــالات فرديـــة. وكونها وجدت صدى لدى كثير من الكُتّاب معناه أنها ليست مجرد حالات مرضية. وأنا دائمًا في هذا المجال أقارن بين تجربة إدجار آلن بو الفنية والتيارات الفنية المعاصرة. فقـــد ثار بو في قصصه على معقولية الحياة، ولكنه — وهو ابن القرن التاسع عشر المتماســـك اجتماعيًّا — حرص على أن تكون ثورته مبرَّرة، وحقّق ذلك بأكثر من وسيلة.

فرواة قصصه أو أبطالها يعترفون بما في قصصهم من غرابة. ومعظم شخـــصياته شاذة، كأن تكون على حافة الجنون، مما يجعل من الطبيعي أن تكون رؤاها أقـــرب إلى الهذيان، ثم هنالك الجو الأسطوري للأمكنة الموحشة التي يختارهـــا المؤلـــف مـــسرحًا لأحداثه، مما يوقظ في نفوس سكانها وقرائها على السواء ما ترسَّب في أعمـــاقهم مـــن مخاوف وخرافات، إلى جانب ذلك فإن ظروف الشخصيات تهيئ لهم تلك الرؤى المفزعة وهذا العالم اللا واقعي كأن يكون هناك وباء يجتاح المدينة أو شخص حبيب إلى البطـــل يعاني من مرض مزمن حاد يجعله على وشك الموت، كما أن نوع الكتب التي تقرؤهـــا

هذه الشخصيات تدل من ناحية على نفسيتها في اختيار هذا النوع من الكتب دون غيره لقراءته، ومن ناحية أخرى تعود فتعاون على تضخيم أوهامهم. وهكذا تختلط الحقيقة بالوهم، وينتهي إلى عالم لا هو بالحلم ولا هو باليقظة.

أما أدب اللا معقول المعاصر فقد انقلبت الآية فيه، إذ أصبح الإنسان العادي هو الذي يعيش في عالم غير عادي. وبدلاً من أن يكون تجاوز الواقع انعكاسًا لرؤيا إنسان شاذ أو مريض لعالم متكامل تماسك، أصبح اللامعقول انعكاسا للعالم الشاذ في رؤية الإنسان السليم في حضارتنا. وبعد أن كان التمرُّد على المعقول نابعًا من ذات إنسانية مريضة أو شاذة أصبح اللا معقول واقعًا شاذًا خارج الإنسان. فالكُتَّاب التقليديون بكل ما وصلوا إليه من تحرُّر يلقون عبء الشذوذ على شخصياتهم وما يحيط بها من ظروف خاصة دليلاً على استمرار إيمانهم بسلامة العالم الخارجي، وبأن هذا الشذوذ لا يزال محصورًا في نطاق فردي. أما أدباء اللا معقول اليوم فيلقون بعبء الشذوذ على عالم تعيش فيه شخصياتهم، وهي شخصيات مهمتها الأساسية أن تدرك هذا الشذوذ وتفضحه.

نجيب محفوظ:

بالنسبة لي كان أبريل سنة ١٩٥٢ يمثل نهاية مرحلة، فهو التاريخ الذي أتممت فيه كتابة الثلاثية، ثم قامت ثورة يوليو، وبقيام الثورة حدثت لي وقفة ظننتها وقفة الموت، حتى أني صارحت أصدقائي بذلك. وسجلت نفسي في نقابة السينمائيين على أني سيناريست باعتبار أن الأدب بالنسبة لي انتهي. وكانت لديَّ موضوعات ولكني اعتبرتها غير ذات موضوع. وأذكر أن عبد الرحمن الشرقاوي كان يزورني وقلت له إن عندي موضوعات من بينها موضوع رواية بعنوان "العتبة الخضراء" فتحمَّس للموضوع وشجَّعني على أن أكتبه. ولكن التوقف امتد خمس سنوات كاملة. وكنت أعلل ذلك بقولي إنه حدث استقرار في المجتمع يمنع من التأليف. وكانت كل الروايات الموجودة عندي ما هي إلا استمرار لنقد المجتمع القديم. فلم أجد مبررًا لنقد شيء أصبح جثة، وقد تبع الملل من الموضوع ملل من الشكل، فشعرت بالخوف من التكرار.

ثم دبّت الروح الأدبية في نفسي مرة أخرى عام ٥٧ – ٥٨ – ولكن كان الوضع قد تغيّر بالنسبة لي، فقد كنت أكتب من قبل عن مجتمع واضح المعالم أسيطر سيطرة كبيرة على تفاصيله، بينما أنا الآن في مجتمع جديد ما يزال يتشكّل. فهنا عدم المعرفة والغربة، وإذا شعر الفنان بهذين الأمرين يصبح الشيء الوحيد الثابت هو الذات، بمعنى آخر لو أنك رجعت إلى عصر بروست وجويس وتساءلت: لماذا كان أدبهما أدبًا نفسيًّا أو ذاتيًّا وجدت السبب أنهما كانا يشعران بغربة بالنسبة للواقع الذي كان يتشكّل بعد الحرب العالمية الأولى. ومن هنا كان تحوُّلي للكتابة الواقعية، لكن تغلب عليها الذاتية، لهذا ظهرت في كتاباتي أساليب مثل مناجاة الذات واتجاهات مثل أدب الفكر، أي أن العناصر مأخوذة من داخل الفنان وليس من خارجه، إلى أن بلغت ذروتها بعد عام ٦٧ في مجموعتي القصصية "تحت المظلّة".

يوسف الشاروني:

لكن ألم يكن لاطلاعك على الأساليب الجديدة في الغرب أي دور. صحيح أنك كنت قد اطلعت على هذه الأساليب قبل ذلك بعشر سنوات على الأقل، لكن ربما كان الاحتياج إلى فترة اختمار لديك، أو أنه كان لا بد لك أن تكتب الرواية الواقعية أولاً من أجل أن تصل إلى كتابة ما تسميه بالرواية الذاتية أو الفكرية، وأنه عندما أصبحت الظروف الاجتماعية مهيَّأة لمثل هذه الأساليب وجدت الفرصة في الاستفادة بها.

نجيب محفوظ:

في الواقع إني كنت أرفض مدرسة المونولوج الداخلي، وعندما كنت أكتب رواياتي الاجتماعية كنت أرفض مدرسة اللا رواية.

يوسف الشاروني:

لكن إرهاصات هذه الأساليب موجودة فعلاً في رواياتك السابقة، مثلاً استخدمت المونولوج الداخلي في روايتك "بداية ونهاية" عندما أقدم الضابط حسنين على الانتحار بعد اكتشافه فضيحة أخته نفيسة.

نجيب محفوظ:

لقد رفضت هذه الأساليب كمنهج، ولكن أن تستفيد منها فيما يتطلّبه استعمالها، فهذه فرصة للكتّاب الذين جاءوا بعد بروست وجويس لم يحظ بها الكُتّاب الواقعيون والطبيعيون السابقون عليها، ولو اطّلعوا على هذين الكاتبين لاستفادوا منهما في إعطاء التلوين المطلوب.

يوسف الشاروني:

بالنسبة لجيلنا سادت المدرسة الواقعية الاجتماعية – على الأقل في القصة القصيرة – وركّز النقاد في ذلك الوقت الضوء عليها فأصبح لها جمهورها، ربما لأنها كانت أكثر تلبية لحاجة المجتمع الذي كان يعاني وقتئذ ما عُرف باسم ثالوث الفقر والمرض والجهل، أما أنا فقد أدركت أن أزمتنا حضارية، أي أنها أوسع من مجرد أزمة اجتماعية. من هنا كان أسلوبي المغاير الذي تجاوز المدرسة الواقعية إلى ما عُرف باسم المدرسة التعبيرية، والذي اهتم بالشكل وإن لم يهمل القضايا الاجتماعية، وأنت تذكر أنني تناولت شخصيتين من شخصيات روايتك "زقاق المدق"، وجعلت كلاً منهما محور قصة من قصصي القصيرة، هما عباس الحلو حلاق الزقاق، وزيطة صانع العاهات، ولكن ربطت بين مأساة كل منهما وأزمتنا الحضارية، فأصبح العصر كله هو المسئول – مثلاً – عن مصرع عباس الحلو في إحدى حانات القاهرة: هتلر الذي لولاه لما انتشر الجنود الإنجليز الذين قتلوا الحلو في القاهرة، والذين صنعوا زجاجات الخمر في فرنسا ليُقتل بها في القاهرة، والذين تاجروا بها ونقلوها عبر البحار، وهكذا.

العلم والأدب

نجيب محفوظ:

العلم موجود من قديم الزمن لكن ليس هناك عصر نستطيع أن نسميه عصر العلم إلا العصر الحديث، فقد أصبحت له مؤسساته كما أنه وصل إلى الرجل العادي، وأصبح

العاملون به جماعات. في الزمن القديم كان دور الأدب دورًا خطيرًا، كانت وظيفة الشعر والنثر وظيفة قيادية في المجتمع وفي التعبير عن العصر. فالتراجيديون اليونانيون مثلاً والدور الذي لعبوه في أثينا كان دورًا خطيرًا، وكذلك شكسبير وجوته، أما في هذا العصر الذي نحن فيه فلا تجد قيادة أدبية.

وتجد أن هناك منافسة شديدة بين العلم والأدب في صميمه. تتجلّى هذه المنافسة حين يحاول الأدب أن يبهرك بالخيال وبالكشف عن ذات الإنسان، لكن انتشار العلم وتعاظمه في النظر والتطبيق فاق الخيال وفاق أي إبهار. وثانيًا فإن العلوم الإنسانية لا سيما علم الاجتماع وعلم النفس، كشفت عن النفس الإنسانية أبعد بكثير مما كشف الأدب.

أي أن العلم نافس الأدب في صميم رسالته، وأصبحت القيادة للعلماء وليست للأدباء، في الزراعة والتجارة تمامًا كما هو الأمر في الحب والجنس، فكل شيء عند الطبيب أو العالِم النفساني.. فما تبقّى للأدب ضئيل وهو الانطباع الذاتي للأديب بالعالَم الذي حوله. وهذا نصفه تسلية ونصفه بصيرة، وهو أمر يمكن الاستغناء عنه، وقد عالجت هذا في روايتي "الشحاذ". مثلاً أنظر فيلمًا تسجيليًا عن عالم النبات أو الحيوان — وهو ما لم يكن موجودًا من قبل أو متاحًا على مستوى شعبي — ففيه إبهار للإنسان أكثر مما في أي أدب. وثالثًا أنه في كل عصر يوجد محور اهتمام وهامش اهتمام، فمثلاً في العصور الوسطى كان المحور الدين، فكل عبقرية تتجه للدين، ولهذا كان أكثر العقول البابوات والأساقفة لأن العصر ديني يجذب كل عبقرية للدين. في عصر الكشف والاستعمار كانت كل عبقرية تتجه نحو العسكرية وما عداها ثانوي. وجاء عصر كانت أكبر العقول تتجه للأدب والفلسفة. طبِّق هذا على عصرنا الحاضر، تجد أن كل عبقرية تتجه نحو العلم ولا يبقى للأدب إلا شر الدواب. مثلاً في بلادنا تجد أن أعلى مجاميع الطلبة في الثانوية العامة يلتحقون بكليات الطب والهندسة وحتى في أوربا لا يبقى للأدب إلا العاجزون عن العلم، فالعلم أصاب الأدب في كل شيء حتى في المواهب. ولهذا كان

الأدب المقدم في عصرنا كله غرابة وغموض لأنه خلا من العبقريات التي تعطيك الإنتاج الجيد. بل هناك الآن بعض الشخصيات التي تعطيك بعض الألاعيب الطريفة ممن يعبرون عبورًا بعد أن يقدّموا موضوعات لطيفة تعيش خمس أو ست سنوات ثم تنطفئ.

يوسف الشاروني:

كيف تكون مؤمنًا بهذا الرأي وتحترف الأدب؟ ما الذي يدفعك إذن إلى الكتابة، أم أنك اكتشفت هذا أخيرًا بعد أن أصبح الأدب بالنسبة لك عادة؟

نجيب محفوظ:

أنا مؤمن بهذا الرأي من قديم ومع ذلك لم أفقد حماسي.

يوسف الشاروني:

إذا نظرنا عبر التاريخ وجدنا أن الأدباء لم يصلوا إلى الجمهور إلا منذ عصر النهضة بعد اختراع الطباعة، أما ما قبل ذلك فلم يكونوا معروفين إلا في دائرة ضيقة هي المراكز الثقافية كالأديرة والجامعات في العصور الوسطى، ومعنى هذا أن العلم خدم الأدب، ثم عاد فخدم العلم حين نشر الأدباء أحلامهم العلمية مثل جول فيرون وه. ج ويلز وغيرهما، ويمكن القول إن العلم اليوم يخدم الأدب من ناحية أخرى، فاختراع الوسائل الإعلامية يقدم الأعمال الأدبية للجماهير التي لا تُقبل على القراءة، لكنه من ناحية أخرى يضيِّق دائرة القراءة وقراءة الأدب بوجه خاص.

ثمة ملاحظة نقدية أخرى، وهي أن الشخصية عندك مصورة دائمًا في ركن البيت وداخل الأماكن المغلقة، ولا تجد تحقّقها الحقيقي إلا في هذا المجال المقفول. بينما كان لا بد في عالم فني تُعتبر السياسة محوره الأساسي كما ذكرت، أن يتحقّق الإنسان أكثر ما يتحقّق في الخارج في المجتمع العام.. فما قولك في هذه الملاحظة؟

نجيب محفوظ:

ربما وجدت فيها التفسير الآتي.. هو أن التحقُّق في العالم الخارجي غير ممكن.. ففي رواية "السمان والخريف" نجد أن البطل معزول سياسيًّا ومن هنا فإنه لا يجد تحقُّقه – وهو نوع من التحقُّق المقلوب – إلا في البيت والجنس والطعام.. وفي السياسة لا تستطيع أن تحقِّق نفسك في الخارج إلا في جو صحي.. وهذا الذي يتحقَّق في الخارج لا بد أن يكون متمردًا أو ثائرًا يفكر في قلب الأنظمة حتى يفرض روحه ووجهة نظره ورؤيته. خذ مثلاً جهد جمال عبد الناصر.. كان لا بد له من القيام بثورة حتى يحقِّق نفسه في الواقع الخارجي. ولكن ليس الجميع يملكون هذا.. وإذا كنت مواطنًا عاديًّا فكيف تحقق نفسك في السياسة، في ظل نوع من الحرمان العام.

أما في فترة ما قبل ١٩٥٢ فإنه لو احتُرِم الدستور الصادر سنة ١٩٢٣ لكانت الحياة السياسية في مصر قد سارت في خط طبيعي وتطوَّرت تطوُّرها الصحي.. حلَّت أجيال محل أجيال وأحزاب جديدة مكان الأحزاب التي تستنفد غرضها وسياستها وهكذا.. إن الوفد مثلاً كانت قد انتهت رسالته عام ١٩٣٦ ولكنه عاش حتى سنة ١٩٥٢. كل هذه الحياة كانت حياة مفتعلة بفضل أعدائه وبفضل غياب المناخ الطبيعي، لقد ظل الوفد لأن الجمهور علَّق عليه آماله لخيبة أمله في الأحزاب الحاكمة.. وكانت كلها حياة مفتعلة، ولكن قبل ١٩٣٦ كان من رابع المستحيلات القضاء على الوفد إلا إذا قتلت الشعب المصري روحيًّا قتلاً تامًّا، لقد كان الوفد هو محامي الشعب الذي وكَّله في قضيته وتمسَّك به حتى يكسب له القضية أو يخسرها.. ولم يكن من الممكن أن تنتهي علاقة الموكل بمحاميه قبل أن يكسب له القضية أو يخسرها.

وما يؤكد هذه الملاحظة، ولكن بطريقة عكسية، أن الذي حقَّق نفسه في الخارج كان ذلك بطريقة ملتوية، مثل محجوب عبد الدائم في "القاهرة الجديدة". لقد حقَّق محجوب نفسه من الخارج لكن انظر ماذا كان الثمن، والشبيه الآخر به حميدة في "زقاق المدق" حقَّقت نفسها وطموحاتها هي الأخرى في الخارج، لكن ما أفدح الثمن!

لقد تحقّق الاثنان عن طريق الدعارة، والغريب أن تحقيق الذات في الخارج بعد ذلك التاريخ كان يتم دائمًا بطرق متشابهة.. لقد حقّق سرحان البحيري نفسه بطريقة مشابهة.. وهذا يؤكد أن المجتمع مجتمع مقلوب، وإن لم يقف فيه الإنسان على يديه فإنه لا يظهر ولا يتحقّق. وإذا سار على قدميه فإنه لا يدخله قط.

الطليعة، القاهرة، العدد الأول

السنة التاسعة، يناير ١٩٧٣

ردًا على نجيب محفوظ

لم أقلِّد.. إنما صوَّرت الحياة المصرية

في حديث للأستاذ نجيب محفوظ في أهرام الجمعة ١٩٨٤/١٠/١٢ قال ما نصُّه: لو كانت المسألة تقليد ثقافة كنت ابتدأت بالتقليد، بدليل أنه في الوقت الذي بدأ فيه كل زملائي بالتجديد لم أقربه أنا، فالتقليد يستحسن في الجديد وليس القديم، وما دمت تقلّد الجديد فقد كسبت المودة فإذا بك تبهر القراء بشيء مبهر وهو ما حاوله — بالفعل — يوسف الشاروني.. أما أنا فقد أعرضت عن ذلك فقد كان لي هدف آخر. هو تصوير الحياة والإنسان المصري.

ومعنى هذا أن نجيب محفوظ يتهم التجديد في تلك الفترة — فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية في النصف الثاني من أربعينيات هذا القرن — بأنه أولاً تقليد ومُودة ولمجرد إبهار القراء بشيء مبهر، وثانيًا بأنه لا يصور الحياة المصرية والإنسان المصري كما يصوِّرها أسلوبه الواقعي.

والحقيقة أبعد ما تكون عن ذلك، لكننا كبشر نتخيَّل دوافع تصرُّفات الآخرين بما يؤكد سلوكنا أمام أنفسنا وأمام الآخرين. مع أنني أعتقد أن الحياة الأدبية لا تكون خصبة إلا بتعدُّد المذاهب الأدبية. دون أن يكون هذا بالضرورة مقلدًا وذاك تقليدًا.. وكما أن الجد والأب والحفيد وربما أحفاد الأبناء يمكن أن يتزامنوا، كذلك تزامن بعد الحرب العالمية الثانية في حقل الأدب القصصي المصري جيل كلٍّ من طه حسين صاحب دعاء الكروان وتوفيق الحكيم صاحب عودة الروح وجيل نجيب محفوظ والشرقاوي وإحسان عبد القدوس.. وجيل فتحي غانم وإدوارد الخراط ويوسف الشاروني.. وقد خصصت بالذكر هذه الأسماء الثلاثة لأنها هي التي كتبت في ذلك الوقت هذا الأسلوب الذي يشير إليه نجيب محفوظ بأنه تارة تجديد وتارة تقليد.

وأنا لن أقول جديدًا في ردي على نجيب محفوظ، فقد سبق أن أعلنت عن تجربتي الأدبية في القصة القصيرة في مقال نشرته ربما منذ أكثر من عشرين عامًا وسأشير إلى أهم

نقاطه.. ذلك أني بدأت الكتابة القصصية بعد الحرب العالمية الثانية، ومعنى هذا أن المرحلة الجنينية لهذا التكوين الإبداعي تمت أثناء تلك الحرب.. وكان القالب الأدبي السائد في ذلك الوقت هو القالب التقليدي، وهو القالب الذي يتسم أساسًا بمتابعة الأحداث منطقيًّا في ترتيبها الزمني أو ما أسميه الالتزام بقواعد المنظور، أي احترام النسب الموجودة بين المسافات والمساحات في العالم الخارجي.. وكنت أعجب كيف يمكن أن يعكس هذا القالب حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التي تسببها الحروب وما بعد الحروب عادة. مما هز هذه النسب في النفس الإنسانية هزًّا شديدًا بحيث كان لا بد للأدب المصري أن يعبِّر عن أبعاد هذه الرؤيا الجديدة.. من هنا فرض على هذا المضمون المعاصر الشكل الفني المعاصر.

وقد سألني المستر جونسون ديفيز – الذي يشرف الآن على سلسلة "مؤلفون عرب" بدار هاينمان للنشر بلندن – وقد كان وقتئذ مدرسًا للغة الإنجليزية بكلية آداب القاهرة – ما إذا كنت قد قرأت "فرجينيا وولف"، وذلك بعد أن قرأ بعض قصصي.. ولم أكن قد قرأت لها شيئًا بعد، وإن كنت قد سمعت عنها وعن قصة انتحارها أثناء الحرب العالمية الثانية فما قرأتها حتى أدركت سر سؤاله.. فقد كانت طبيعة العصر – وليس عامل التأثير المباشر – هو الذي فرض الأسلوب المتقارب، ذلك أنه في الظروف المتشابهة تتلاقى العقول والأفكار.

لهذا فما إن قرأت كافكا فيما بعد حتى أحسست أنه قريب إلى نفسي كما أحسست بذلك من قبل حين قرأت روايات الكاتب الروسي دستويوفسكي وقصص الكاتب الأمريكي إدجار إلين بو، وحين شاهدت لوحات الفنان الإسباني جويا.. لقد أحسست أننا ننتمي إلى أسرة فنية واحدة مهما تباعدت الأزمنة والأمكنة.. فالمسألة ليست تقليدًا للإبهار، بل تنبع من واقع مصري صميم.

ولم يكن من الضروري الانتظار حتى يقع ما أطلق عليه نكسة ١٩٦٧ للكتابة بتلك الأساليب الجديدة، فالفن له قرون استشعار بحيث يمكن أن يتنبأ بموضوعه وأسلوبه باللحظة المقبلة.

ويمكن شرح ذلك بتناول جزئية واحدة على سبيل المثال.. فقد كان من سمات ذلك الأدب الجديد تناول أكثر من حدث واحد في اللحظة الواحدة. وكان ذلك تعبيرًا عما تزدحم به اللحظة الحضارية من صخب وصراع، أو ربما تعبيرًا عما جدَّ من طرق للمواصلات والاتصالات أدَّى إلى تزاحم الأحداث وتناقضها في اللحظة الواحدة.. فبعد أن كان الفرد يعيش في قرية أو مدينة لا يكاد يصله في اللحظة الواحدة إلا حدث واحد ينفعل به حزنًا أو فرحًا.. أمكن عن طريق الصحف والإذاعات أن يتلقى عشرات الأخبار والحوادث المتناقضة في اللحظة الواحدة والتي قد يعتبر نفسه مسئولاً عن وقوعها جميعًا بغض النظر عن مسافتها المكانية.. كما كان من سمات هذا الأسلوب – وهو ما استخدمه نجيب محفوظ فيما بعد – الانتقال في حرية بين العالمين الخارجي والداخلي للإنسان ابتداءً بالحديث غير المنطوق الذي يحتاج إلى شيء من الترتيب، ونحن نهم أن نتكلمه حتى الحلم والكابوس والهذيان، والانتقال كذلك في حرية بين الماضي والحاضر، وكذلك بين الضمائر الثلاثة المتكلم والمخاطب والغائب..

وبعكس ما يقول نجيب محفوظ لقد اخترنا الطريق الضيق.. الطريق الذي لا يبهر القاعدة الجماهيرية العريضة من القراء ولو كنا نريد إبهارهم بشيء يبهر لاخترنا طريقًا آخر، لكننا في الواقع لم نختر لأنفسنا، بل الأقرب إلى الدقة والصحة أن أسلوب كل منا هو الذي اختار صاحبه.

الأهرام. القاهرة

٢٦ أكتوبر ١٩٨٤

إبداع نجيب محفوظ
يتفوق في الانتشار تفوّقه في الكيف

صدر عن إبداع نجيب محفوظ سواء في شكل مقالات صحفية أو دراسات أدبية ضمن مطبوعات أو رسائل جامعية أو مؤلّفات أدبية بالعربية واللغات الأجنبية ما يتجاوز الألفين يمكن الرجوع إليها في الكتاب الهام الذي أصدره الدكتور حمدي السكّوت بعنوان "الرواية العربية الحديثة (ببليوجرافيا ومدخل نقدي ١٨٦٥ – ١٩٩٥)" من بينها عددان تاريخيان لمجلة الهلال على النحو التالي:

- فبراير ١٩٧٠ اشترك فيه ١٥ كاتبًا بالإضافة إلى حوار معه وقصة قصيرة له وملزمة بصور لوحات فنية للفنان محمد صبري. كما أُعلن فيه عن خمس دراسات أخرى ستُنشر العدد التالي أي مارس ١٩٧٠.
- نوفمبر ١٩٨٨ بمناسبة حصوله على جائزة نوبل، شارك فيه ١٥ كاتبًا أيضًا، بالإضافة إلى صفحات بعنوان "محفوظ في عيون العالم"، وقصة قصيرة لنجيب محفوظ.

ثم أصدرت دار الهلال عددًا ثالثًا في ديسمبر ٢٠٠٥ احتفالاً بعيد ميلاده الرابع والتسعين بعنوان" عش ألف عام" شارك فيه ٨٥ أديبًا وافتتاحية بقلم السيد رئيس الجمهورية "محمد حسني مبارك".

هذا بالإضافة إلى المقالات والدراسات المتناثرة في أعداد مجلة الهلال الأخرى التي تناولت جوانب من إبداعات نجيب محفوظ مدرجة ضمن كتاب الدكتور حمدي السكوت السابق ذكره.

كما خصصت مجلة "المنتدى" التي كانت تصدر في الإمارات العربية المتحدة في العدد ٦٦ – السنة السادسة بتاريخ يناير ١٩٨٩ ملفًا عن أدب نجيب محفوظ بمناسبة فوزه بجائزة نوبل/ افتتحه إبراهيم سعفان رئيس التحرير ببرقيتي تهنئة من أعضاء جائزة نوبل، والنص الكامل لكلمة نجيب محفوظ في حفل استلام الجائزة، وشارك فيه ٢٤ كاتبًا من مصر والبلاد العربية.

أما مجلة الدوحة القطرية التي توقفت أيضًا، ومجلة العربي – أمد الله في عمرها – فقد نشرتا على صفحاتهما أكثر من دراسة عن أدب نجيب محفوظ.

كما أقامت مكتبة الإسكندرية ندوة على مدى ثلاثة أيام بعنوان "الوفاء لقمم الريشة والقلم" لكل من الفنان صلاح طاهر، ونجيب محفوظ في أكتوبر ٢٠٠١ شارك فيما يتعلق بنجيب محفوظ حوالي ثلاثين ناقدًا ومبدعًا من مصر والدول العربية.

إطلالة أدب نجيب محفوظ على العالم الخارجي:

وقد أصدر قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ٢٠٠١ كتيبًا يحوي قائمة بما تُرجم ونُشر من إبداعات نجيب محفوظ بمختلف لغات العالم رأينا أن نسجله هنا على النحو المنشور في كتيب الجامعة الأمريكية.

الإنجليزية: زقاق المدق (ست طبعات ١٩٧٧ – ١٩٩٣)، بداية ونهاية (١٩٨٥، ١٩٨٩)، بين القصرين (٩ طبعات ١٩٨٩ – ٢٠٠١، بين القاهرة ولندن ونيويورك)، قصر الشوق (١١ ط بين عاميْ ١٩٩١ – ٢٠٠١) السكرية (٩ طبعات بين القاهرة ونيويورك ولندن بين عامي (١٩٩٢ – ٢٠٠١)، الثلاثية (٢٠٠١ ثلاث طبعات بين القاهرة ونيويورك ولندن ونيويورك)، أولاد حارتنا (١٩٨١ – ٢٠٠١) ترجمتان من كل ترجمة طبعتان بين لندن وواشنطن ونيويورك والقاهرة، اللص والكلاب (١٩٨٤ القاهرة، ١٩٨٩ نيويورك طبعتان)، السمان والخريف (١٩٨٥ القاهرة، ١٩٩٠ طبعتان

نيويورك)، الطارق (١٩٨٧ القاهرة، ١٩٩١ نيويورك طبعتان ولندن طبعة)، الشحاذ (١٩٨٦ القاهرة، ١٩٩٠ طبعتان نيويورك) ثرثرة فوق النيل (١٩٩٣ طبعتان القاهرة ولندن، ١٩٩٤ نيويورك، ١٩٩٩ القاهرة)، ميرامار (ست طبعات بين عامي ١٩٧٨ — ١٩٩٣ بين القاهرة وواشنطن ونيويورك ولندن)، المرايا (١٩٧٧، ١٩٩٩ طبعتان)، حضرة المحترم (١٩٨٦ لندن، ١٩٨٧ القاهرة، ١٩٧٩ طبعتان نيويورك)، حكايات حارتنا (١٩٩١ واشنطن)، ملحمة الحرافيش (١٩٩٤ طبعتان القاهرة ونيويورك، ١٩٩٥ نيويورك، ٢٠٠١ القاهرة)، أفراح القبة (١٩٨٤ القاهرة، ٨٩ نيويورك طبعتان)، ليالي ألف ليلة (١٩٩٧، ١٩٩٦ القاهرة، ١٩٩٥ طبعتان نيويورك)، رحلة ابن فطومة (١٩٩٢ القاهرة، ١٩٩٢ نيويورك، ١٩٩٣ لندن، ١٩٩٧ القاهرة)، العائش في الحقيقة (١٩٩٨ القاهرة، ٢٠٠٠ نيويورك، ٢٠٠١ القاهرة)، يوم قُتل الزعيم (١٩٨٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ٢٠٠٠ نيويورك، ٢٠٠١ الجامعة الأمريكية بالقاهرة)، يوم قُتل الزعيم (١٩٨٩ الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٩٧ الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ٢٠٠٠ نيويورك، ٢٠٠١ الجامعة الأمريكية بالقاهرة)، أصداء السيرة الذاتية (١٩٩٦ طبعتان القاهرة ونيويورك، ١٩٩٧ لندن، ١٩٩٨ نيويورك).

الفرنسية: عبث الأقدار (١٩٩٦)، السراب (١٩٩٢ طبعتان، ٢٠٠١ طبعة شعبية)، بين القصرين (١٩٨٥ طبعتان)، كفاح طيبة (٢٠٠٠)، خان الخليلي (١٩٩٩)، زقاق المدق (١٩٧٠، ٢٠٠٠)، قصر الشوق (١٩٨٧ طبعتان إحداهما شعبية)، السكرية (١٩٨٩)، الثلاثية (١٩٩٣)، أولاد حارتنا (١٩٩١)، اللص والكلاب (١٩٨٥، ١٩٩٦)، ثرثرة فوق النيل (٨٩ طبعتان)، ميرامار (١٩٩٠ طبعتان)، المرايا (٢٠٠١)، حكايات حارتنا (١٩٨٨)، الشحاذ (١٩٩٧)، الحرافيش (١٩٨٩ طبعتان)، ليالي ألف ليلة (١٩٧١)، العائش في الحقيقة (١٩٩٨)، يوم قُتل الزعيم (١٩٨٩ طبعتان).

الإسبانية: عبث الأقدار (١٩٩٦، ٩٨، ٢٠٠١)، رادوبيس (٩٤، ٩٨، ٢٠٠١)، كفاح طيبة (١٩٩٥، ٩٨، ٢٠٠١)، خان الخليلي (١٩٩٩، ٢٠٠٠)،

زقاق المدق (١٩٨٨، ٨٩، ٩٧)، السراب (١٩٨٥)، بداية ونهاية (٨٨، ٩٤)، بين القصرين (١٩٨٩ طبعتان، ١٩٩١)، قصر الشوق (١٩٩٠ طبعتان)، السكرية (١٩٩٢ طبعتان)، أولاد حارتنا (١٩٨٩، ١٩٩٧)، اللص والكلاب (١٩٩٠، ١٩٩٣)، ثرثرة فوق النيل (١٩٨٩)، ميرامار (١٩٨٨، ٢٠٠٠)، الحب تحت المطر (١٩٩٤، ١٩٩٦ طبعتان ١٩٨٨، ١٩٩٩، ٢٠٠٠)، الكرنك (٢٠٠١)، حضرة المحترم (١٩٩٤، ١٩٨٦ طبعتان)، حكايات حارتنا (٨٩، ٩١، ٩٥)، ملحمة الحرافيش (١٩٩٠)، قصر الحب (٢٠٠٠)، أفراح القبة (٩٧ طبعتان، ١٩٩٩)، ليالي ألف ليلة (١٩٩٦، ١٩٩٨)، العائش في الحقيقة (١٩٩٦، ٩٨، ٢٠٠٠)، يوم قتل الزعيم (٢٠٠١)، قشتمر (١٩٩٨، ٢٠٠٠)، أصداء السيرة الذاتية (١٩٩٧)، بالإضافة إلى مجموعتين قصصيتين نُشرت أولهما في طبعتين (١٩٨٨، ١٩٨٥)، وثانيتهما في طبعتين أيضًا (١٩٩٣، ٢٠٠١)، وحوارات بين عاميْ (١٩٦٧ - ١٩٧١ ثم ١٩٨٩).

الإيطالية: كفاح طيبة (٢٠٠١)، بداية ونهاية في (١٩٩٤)، زقاق المدق (١٩٨٩)، بين القصرين (١٩٨٩)، قصر الشوق (١٩٩١)، السكرية (١٩٩٢)، أولاد حارتنا (١٩٩١)، اللص والكلاب (١٩٩٠، ١٩٩٢)، الشحاذ (١٩٩٣)، ثرثرة فوق النيل (١٩٩٤)، ميرامار (١٩٨٩)، الكرنك (١٩٨٨)، حكايات حارتنا (١٩٨٩ طبعتان)، ملحمة الحرافيش (١٩٩٩)، قصر الحب (١٩٩٠)، ليالي ألف ليلة (١٩٩١ طبعتان)، أصداء السيرة الذاتية (١٩٩٩).

الهولندية: كفاح طيبة (١٩٩٨)، بين القصرين (١٩٩٠ طبعتان ١٩٩٥)، قصر الشوق (١٩٩١ طبعتان، ١٩٩٥)، السكرية (١٩٩٣ طبعتان، ١٩٩٥ طبعة شعبية)، اللص والكلاب ١٩٨٩، ١٩٩٢)، الطارق (١٩٨٩، ١٩٩٣)، ثرثرة فوق النيل (١٩٩٤، ١٩٩٩).

اليونانية: رادوبيس (١٩٩٦)، كفاح طيبة (٢٠٠٠)، خان الخليلي (١٩٩٦)، قصر الشوق (١٩٩٥)، السكرية (١٩٩٥)، المرايا (٢٠٠١)، الحرافيش (١٩٩٨).

الدانماركية: خان الخليلي (١٩٨٩)، زقاق المدق (١٩٨٩)، اللص والكلاب (١٩٨٥، ١٩٩٦).

الألمانية: زقاق المدق (ست طبعات من ١٩٨٥ – ٢٠٠١)، بين القصرين (١٩٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٦)، قصر الشوق (١٩٩٣، ١٩٩٦ طبعتان إحداهما شعبية)، السكرية (١٩٩٤، ١٩٩٦ طبعة شعبية)، أولاد حارتنا (١٩٩٥)، اللص والكلاب (خمس طبعات بين عاميْ ١٩٨٠ – ١٩٩٣)، الطارق (١٩٩١)، يوم قُتل الزعيم (٢٠٠١)، أصداء السيرة الذاتية (١٩٩٧، ٢٠٠٠).

الفاروزية: **Faroese** (لغة يتحدث بها أهالي إحدى الجزر التي تتبع ألمانيا الاتحادية) زقاق المدق (١٩٩٠).

الفنلندية: زقاق المدق (١٩٩٠)، بين القصرين (١٩٩٢)، قصر الشوق (١٩٩٥)، السكرية (١٩٩٦)، ميرامار.

العبرية: زقاق المدق (١٩٨٧)، بين القصرين (١٩٨١)، قصر الشوق (١٩٨٧)، السكرية (١٩٨٨)، أولاد حارتنا (١٩٩٠)، اللص والكلاب (١٩٨٨)، الشحاذ (١٩٨٦)، ثرثرة فوق النيل (١٩٨٢)، ميرامار (١٩٩٣).

الأيسلندية: زقاق المدق (١٩٨٩)، اللص والكلاب (١٩٩٢)، ميرامار (١٩٩٠)

الأندونيسية: زقاق المدق (١٩٩١)، الشحاذ (١٩٩٦).

المالاوية: زقاق المدق (١٩٨٨)، بداية ونهاية (١٩٩٣).

النرويجية: زقاق المدق (١٩٨٩، ١٩٩٣)، زقاق المدق (١٩٩٠)، قصر الشوق (١٩٩١)، السكرية (١٩٩١)، ليالي ألف ليلة (١٩٩٦).

الإيرانية: يوم قتل الزعيم (١٩٨٠)، زقاق المدق (١٩٩٩)، اللص والكلاب (١٩٧٨، ٢٠٠١)، ليالي ألف ليلة (٢٠٠١).

البولندية: زقاق المدق (١٩٨٢).

البرتغالية: زقاق المدق (١٩٩٠)، بين القصرين (١٩٩١)، قصر الشوق (١٩٩١، ١٩٩٦)، السكرية (١٩٩٢)، اللص والكلاب (١٩٨٩).

السويدية: زقاق المدق (١٩٨٨)، بين القصرين (١٩٩٠)، قصر الشوق (١٩٩٠)، السكرية (١٩٩١)، أولاد حارتنا (١٩٩٠)، السمان والخريف (١٩٨٩)، ثرثرة فوق النيل (١٩٨٧)، ميرامار (١٩٨٩)، حضرة المحترم (١٩٨٨)، حكايات حارتنا (١٩٨٩)، ابن فطومة (١٩٨٩).

التركية: زقاق المدق (١٩٨٩)، ميرامار (١٩٨٩)، يوم قتل الزعيم (١٩٩٢)، الشحاذ (١٩٩٥)، الباقي من الزمن ساعتان (١٩٩٢).

اليابانية: زقاق المدق (١٩٧٨)، السراب (١٩٩٠).

القطلانية: (لغة يتكلمها سكان منطقة تقع شمالي شرق إسبانيا ما بين فرنسا والبحر الأبيض)، بداية ونهاية (١٩٨٩)، بين القصرين (١٩٩٦)، اللص والكلاب (١٩٩١)، ميرامار (١٩٩٨).

اليونانية: بداية ونهاية (١٩٩٠)، بين القصرين (١٩٩٥)، أولاد حارتنا (١٩٩٦)، ثرثرة فوق النيل (١٩٩١)، ميرامار (١٩٩١)، ليالي ألف ليلة (١٩٩٧).

السلوفاكية: اللص والكلاب (١٩٩٠).

الهنغارية: الطارق (١٩٩٦).

البلغارية: زقاق المدق (١٩٧٢).

صبرو كرواتية: Sebro – Croatian: ملحمة الحرافيش (١٩٨٩).

الصينية: عبث الأقدار ورادوبيس (١٩٩٨).

وبذلك تكون أعمال نجيب محفوظ قد ترجمت إلى ٢٩ لغة وإن للإنجليزية نصيب الأسد فيها: ٢٥ رواية، ومكانًا: ثلاثة عواصم: القاهرة ولندن وواشنطن بالإضافة إلى نيويورك. هذا إلى جانب مجموعات من قصصه القصيرة أو رواياته مترجمة في مجموعات منها إلى الإنجليزية ست مجموعات و"نجيب محفوظ في سيدي جابر" بين عامي ٨٨ – ٢٠٠١، وإلى الهولندية: مجموعتان: الجامع في الحارة عام ١٩٨٨، حانة القط الأسود ١٩٩٦، ١٩٩٨، وبالفرنسية الحب فوق هضبة الأهرام ١٩٩٧، وصباح الورد ١٩٩٨، ودنيا الله ٢٠٠٠، وبالألمانية: الجامع في الحارة (١٩٧٨، ١٩٨٨) ميرامار وقصص أخرى (١٩٨٨) حانة القط الأسود (١٩٩٣) ليالي ألف ليلة (١٩٩٤) والإيطالية: حانة القط الأسود (١٩٩٣)، والإسبانية مختارات قصصية طبعتان (١٩٨٨) وثالثة (١٩٩٣) ورابعة (٢٠٠١) إلى جانب مجموعة من حوارات نجيب محفوظ بين عاميْ ١٩٦٧ – ١٩٧١ ثم طبعة ١٩٨٩، ومجموعة بالإيرانية (١٩٩٨).

والمعروف أن الجامعة الأمريكية بالقاهرة تقدم جائزة سنوية باسم نجيب محفوظ (ألف دولار ونشر الترجمة الإنجليزية للرواية الفائزة) في عيد ميلاده ١١ ديسمبر ابتداء من عام ١٩٩٦ فاز بها:

١٩٩٦ إبراهيم عبد المجيد ولطيفة الزيات ١٩٩٧ ويوسف إدريس ومريد البرغوثي (فلسطين) ١٩٩٨ وأحلام مستغانمي (جزائرية) ١٩٩٩، وإدوار الخراط ٢٠٠٠، وهدى بركات (لبنانية) ٢٠٠١، وسمية رمضان، وسالم حميش ٢٠٠٢، ويوسف أبو ريه ٢٠٠٥.

برقية مؤسسة نوبل بمنح الجائزة:

قرَّرت الأكاديمية السويدية في جلستها المنعقدة اليوم منحكم جائزة نوبل في الأدب لعام ١٩٨٨، آمل أن يمكنكم الحضور إلى ستوكهولم يوم نوبل – ١٠ ديسمبر

وتتسلموا الجائزة من يد صاحب الجلالة. الرجاء تأكيد الحضور أعني حضوركم، وأعبر لكم عن أحر التهاني.

ستور ألن

السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية

دعوة نجيب محفوظ لاستلام الجائزة:

تعبِّر الأكاديمية السويدية عن تهانيها لفوزكم بجائزة نوبل في الأدب. ونحن ندعوكم دعوة حارة أنتم والعائلة إلى ستوكهولم للمشاركة في أسبوع نوبل، وبالذات لحضور مراسم منح الجوائز يوم ١٠ ديسمبر ونقترح أن تصلوا ستوكهولم يوم ٦ ديسمبر. سوف نرسل خطابًا يشرح كل ذلك مرفقًا بوثائق هامة على العنوان المذكور أعلاه حيث إننا لا نعرف بعد عنوانكم الشخصي.

سوف أكون ممتنًا إذا تمكّنتم من الرد: تليفونيًا أو برقيًا أو بالفاكس.

ستيج رامبل

المدير التنفيذي

كلمات لنجيب محفوظ:

- الإلهام هو القدرة على أن يخلق الإنسان لنفسه أنسب الحالات للعمل.
- ثورة ١٩٥٢ ثورة عظيمة ورجل عظيم وأخطاء جسيمة وخاتمة سوداء: (آفاق عربية، فبراير ١٩٦٧).

- الزعيم الذي أيّد مبادرته للسلام، ليس إلا ممثلاً فاشلاً: الزي زي هتلر، والفعل فعل شارلي شابلن (المصور، ٢١ - ١٠ - ١٩٨٨).
- لقد اعتبرت الفن حياة لا مهنة (حوار مع فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدّثون، ص ٢٨٠).
- فاضت أنهار الصحف بأحاديث نجيب محفوظ، حتى لقد سأله أحد الصحفيين الشباب: ما السؤال الذي لم يوجّه إليك؟ أجاب ببساطة: هذا السؤال. (محمد جبريل، نجيب محفوظ، صداقة جيلين، ص٧٧).
- الموت على المستوى العام ما هو إلا جزء من الحياة كبندول الساعة، لكنه على المستوى الفردي أبشع مأساة يمكن أن يتصوّرها الخيال (جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، ص ١٠١).
- نحن نرى بعقولنا، لكننا نعيش بقلوبنا (السكرية، ص ١٧٩).
- الموت أهون من الخوف من الموت (السراب، ص ٦).
- المشكلة الحقيقية هي أننا لم نصل بعد إلى المحلية، وليست هي عدم وصولنا إلى العالمية (جريدة الأنباء، ١٩-١-١٩٧٧).
- بعد فوزه بجائزة نوبل صرح قائلاً: الشيء الذي أعتز به، أنني كنت مخلصًا لعملي ومحبًّا له. وكل هذا جاء تتويجًا للاجتهاد (أخبار اليوم ١٥-١٠-١٩٨٨).

أكتوبر ٢٠٠٦

قصتان من وحي

إبداع نجيب محفوظ

- مصرع عباس الحلو
- زيطة صانع العاهات

مصرع عباس الحلو

مهداة إلى الأستاذ نجيب محفوظ

صاحب زقاق المدق

حضرات القضاة، حضرات المستشارين..

لقد قرّر المحقّق الذي صرح بدفن جثة عباس الحلو أنه مات نتيجة اللكمات والركلات والزجاجات التي تطايرت عليه من الجنود الإنجليز بحانة النصر، ولم يكن في مقدور المحقّق أن يوجّه التهمة إلى أحد، أولاً لكثرة الذين اشتركوا في ضرب عباس الحلو وازدحام الحانة بهم ساعة وقوع الحدث، وثانيًا لأنه ما كان لأحد ينال من جنود الحليفة وهو في نشوة انتصارهم بهذه الحرب العالمية الثانية.. وربما لو أتيحت للمحقّق الفرصة كما تتاح له في القضايا الأخرى لما استطاع أن يتعرّف على متهم بالذات.. وهكذا "ضاع الفتى هدرا" كما صرّح بذلك صديقه حسين كرشة ابن المعلم كرشة صاحب المقهى الواقع على رأس زقاق المدق..

ورغم عدم اختصاصي في القانون، فإنني رأيت أن أقحم نفسي وأقوم بتحقيق هذه القضية لحسابي الخاص، فقد أولعت حديثًا بمثل هذه القضايا، وربما كان عدم اختصاصي القانوني يبيح له حرية التفكير والاتهام مما لا يتاح للمحقّق المحترف.

لقد جاء في تقرير المحقّق أن عباسًا الحلو لم يقتل مع التعمُّد أو سبق الإصرار، وأن الطبيب الشرعي قد فحص الجثة فلم يتعرَّف إلا على شجّ في الرأس وجرح كبير في العنق نتجا عن استعمال زجاجات متكسرة، ثم كدم في الجانب الأيسر وآخر في أسفل العمود

الفقري، وقرَّر أن سبب الوفاة كثرة ما نزف منه من دماء، وقد حدثت إثر هبوط شديد في القلب، أما القاتل فقد نعته التقرير بكلمة "مجهول".

لهذا رأينا أن نهمل ذلك التقرير الرسمي ونبحث عن آثار أخرى عسى أن تستدل منها على السبب الذي أدَّى إلى مصرعه، ونحن نعلم أن مهمتنا شاقة، وقد نتهم أبرياء وقد نغفل آخرين. ومع ذلك فقد آثرنا المخاطرة لما بين أيدينا من أدلة قد يتهمنا الكثيرون بأننا أسأنا استعمالها وبالغنا في تأويلها إلا أنها على أية حال تلقي ضوءاً على المأساة خيرًا مما يلقيه هذا التقرير.

ولا شك أنكم ستعلمون مقدار الصعوبة التي واجهتنا حين تدركون أن عدد المتهمين قد كان من الكثرة بحيث امتد فشمل – على سبيل الاحتياط – العصر بأسره.. ولقد وجدنا أن خير وسيلة نضمن بها عثورنا على المتهم أو المتهمين هي أن نوجِّه الاتهام إلى العصر كله، وهذا ليس من اختراعنا ولا هو شطط منا، فأنتم تعلمون أنه عندما تقع جريمة – في حفلة مثلاً – فأول ما يفعله رجل البوليس هو أنه يوجِّه التهمة إلى الجميع وليس إلى أحد.. وبهذا المعنى شمل اتهامنا هؤلاء الجنود الذين أصابوه بالزجاجات إصابات قاتلة في رأسه وعنقه، وهؤلاء الذين اشتركوا في صنع هذه الزجاجات، وهؤلاء اللواتي ولدن أولئك الجنود، وشمل اتهامنا هؤلاء الأقربين الذين كانوا يعرفونه ويرافقونه، حتى هؤلاء الزعماء العالميين الذين قادوا الحرب ووضعوا الجنود في الحانة ليلة الحادث.. إنه يبدو أيها السادة أن مصرع عباس الحلو وهو شاب في الثالثة والعشرين وكان يعمل حلاقًا في زقاق المدق بمدينة القاهرة، إن هو إلا جريمة اقترفها عصر..

وأنتم تضحكون بلا شك من جدوى هذا الاتهام، فهو يتناول لفظًا مجرَّدًا، ولا يتعلَّق بأفراد معينين نستطيع أن نبصرهم ونلمسهم ونكرههم، وتقتص منهم "العدالة" التي تحرصون عليها دائمًا.. ولكنكم تدركون كذلك أن كثيرين غير عباس الحلو قد ماتوا أيضًا بسبب العصر، قتلتهم روح الحرب التي ازدحم بها العصر، بعضهم غرق في البحر وأكلتهم الأسماك، وبعضهم صعقتهم الغارات ودفنتهم تحت الأنقاض، وبعضهم قُتل

وجها لوجه أمام أخيه الإنسان، بعضهم جُنَّ وبعضهم تشوَّه وبعضهم ترمَّل أو تثكَّل أو تيتَّم، وبعضهم مات مثل عباس الحلو بسبب حادث غرامي في حانات اللهو وفي بلد لم يذق من أهوال الحرب ما ذاقته بلاد أخرى، وفي كل حالة من هذه الحالات كان القتلة مجهولين، وكانت العدالة التي تحرصون عليها أيها السادة تقف دائمًا "معصوبة العينين". ومع ذلك فسنتمشى طبقًا لتقاليدكم ونوجه الاتهام أولاً إلى أشخاص معينين، ولكنكم ستدركون معنا في النهاية وبسبب توزع المسئولية على الكثيرين جدًّا أنه اتهام قليل الجدوى.

ولما كان يتضح في معظم القصص البوليسية أن المتهم هو الذي كان أبعد الناس عن الشبهات أول الأمر، كأن يكون صديقًا أو حبيبًا، فإننا استفدنا من هذه الخبرة السابقة ووجهنا الاتهام مباشرة إلى فتاته حميدة وصديقه حسين كرشة.. ولقد صدقت فراستنا ووفَّرت علينا كثيرًا من المشاق التي كنا معرضين لها.. فقد ثبت لدينا أنه ما كان لعباس الحلو أن يغادر صالونه بالزقاق يومًا لولا وجود هذين الشخصين في حياته.. كان يود لو ظل في زقاقه هادئًا قانعًا بهذه الغيبوبة الحالمة التي يحيا فيها الزقاق، فهو زقاق صغير معتم مقفل، ومتروٍ في حي من أحياء المدينة العظيمة الصاخبة، تنبعث في أرجائه رائحة خدرة مهلكة، ويرى دائمًا على رأسه "عم كامل" بائع البسبوسة بمذبته القصيرة وجسده المترهِّل السمين.. لا يفيق إلا لحظات في الصباح عندما يقبل تلاميذ المدرسة الأولية يدسُّون في كفه البضة الملاليم ثم يعود إلى إغفاءته المستديمة، وأمامه المعلم كرشة صاحب المقهى يتناول "فصًّا" كل بضع ساعات ليتصل له ذهوله الحالم المستديم..

لقد كانت حياة الحلو بطيئة متكرِّرة، لا يمل اتصالها الرتيب ولا يتطلع إلى تعديلها أو تحويرها.. كان عالمه لا ينفسح خلف الزقاق ولا رجاء لديه إلا في حياة هادئة في حدود دخله المتواضع في ظلال حميدة وفي ظلال عيونها وأنفاسها.. وكان راضيًا قانعًا، متحملاً لو تقسو عليه الأيام يومًا، منشرحًا لو منحته لحظة من هناءتها، لا يعشق إلا رائحة الزقاق وترابه، ويقلقه أن يجد نفسه في شوارع ما تنفكُّ تتسع وما تنفكُّ

تصطخب وما تنفكُّ تزدحم.. ومع ذلك فقد كان يبدو أن هناك جانبًا من حياته يتمرَّد في خفاء على هذه الدعة وهذه الطمأنينة اللتين لا يطمح الحلو إلى سواهما، جانبًا مجنونًا يرجوه ويخشاه، تعبِّر عنه صداقته لحسين كرشة وتمسُّكه بهذه الصداقة.. كان هذا الصديق يقلقه حينًا ما، ويشيع في نفسه لونًا من الريبة في قيمة حياته هذه التي يحياها، وفي المعنى الحقيقي لقيمه التي يتمسَّك بها والتي تستمد دعائمها من رائحة الزقاق وعتمته، كان كلما وقعت عيناه على حسين أحس أنه إزاء جزء من هذه الطرق الفسيحة المزدحمة حيث قيمه تنهار وشخصيته تضؤل وتضؤل وسط الزحمة المصطخبة.. كان صديقه يفتح عينيه على عالم آخر مزدحم بالمطامع والمطامح وصاخب بالتشاجر والتنافس في سبيل الظفر بالقوة والمال.

وفي هذه الزحمة الوهاجة المضيئة فقد فتاته حميدة.. ظل صديقه يلح عليه كي يرحل، أن يترك هذه الغيبوبة الحالمة وينطلق ليشارك في السباق المرهق العام.. وظل يزعق فيه: "سافر سافر سافر.. ماذا أكلت ماذا شربت، ماذا لبست، ماذا رأيت"، وما كان لزعقاته أن تقلقه إلا قليلاً ثم سرعان ما تخبو، لولا حميدة التي هناك، وكان هو يحبها، وكان في حبه لها شيء غريب عن طبيعته، كان صوتها الأجش ما ينفكُّ يعلو بين حين وآخر فيخرج بالزقاق عن طبيعته، وكانت ما تنفكُّ تتشاجر مع الرجال ومع النساء ومع أمها فتزلزل الزقاق وتوقظه من سباته المستديم بضع لحظات، وكان الحلو يحبها ويرجو أن تشاركه حياته، ولكنه ما كان يدرك فداحة الثمن الذي وجب عليه أن يدفعه، حقًّا لقد أدرك أنه سيدفع ثم يعود ويستأنف حياة الدعة والهدوء.. كانت هناك صداقة غريبة ولكنها طاغية، وكان هناك حب قوي لكنه طموح، فرضي أن يُحمِّل نفسه ما يكره، وأن يغترب عن طبيعته قليلاً.. لكنه ما إن سافر حتى وجدت حميدة أن مشاريعه تضمحل، وأصبح حب الحلو لها فكرة لا حقيقة لها، مجرد أمل باهت لا تستطيع هي أن تقبض عليه وتعتصره بين يديها، وأصبح طموحها معلقًا بمصير ذي غياهب مجهولة، مما أعطاها القدرة على أن تغادر الزقاق ملبية أول نداء رأت أنه يحقِّق لها طموحها في سرعة

وقوّة ووضوح.. وهكذا شارك حسين وشاركت حميدة في حياكة هذه المؤامرة التي انتهت بمصرع عباس الحلو، الواحد بصداقته الطموح والأخرى بما أثارته فيه من حب خلاق.

وقبل ذلك، ومنذ ست سنوات كان هتلر قد أعلن الحرب على إنجلترا ثم على روسيا وبذلك كان مصير الملايين من البشر قد تقرّر فيما تسمونه "القدرة" كان قد تقرّر أن يموت هذا غريقًا، وأن تتشكّل هذه وتترمّل تلك، وأن تصبح حميدة عاهرة ويموت خطيبها عباس الحلو مقتولاً وهو لمّا يزل في الثالثة والعشرين، فصراع العصر لم يعد يقتصر على هؤلاء الذين يريدونه ويعلنونه ويشاركون فيه، بل هو يمتد إلى الآخرين الذين لا يدلون برأي في المعركة ويحاولون عبثًا أن يتجنّبوا لفح الصراع، وهكذا يشارك كلٌّ بما يملك أو يستطيع، فشاركت حميدة بجسدها وشارك عباس الحلو بمصيره.

والواقع أن عباسًا الحلو كان يدرك هذا المعنى من قبل إدراكًا واضحًا – رغم أنه لم يفلسفه – كلما انطلقت صفارات الإنذار وسمع أزيز الطائرات وقصف المدافع فوق رأسه.. كان يحس أن الحدث العام قد وصل الآن إلى مخدعه، وقطع عليه هدأته وراحته، وعطّل له آماله وهواجسه كي يشارك هو والآخرون بعضهم بعضًا في ترقّبهم وانتظارهم وفي خوفهم وإنصاقم.. وهكذا أدرك أن الحدث العام جزء جوهري في حياته الخاصة، وأن الجميع يشاركون في هذا النذير المنتشر فوق رؤوسهم وقد مد أطرافه الممسوخة الجزعة إلى قلوبهم وخواطرهم، وكان أحيانًا ما يخشى أن يضطر إلى المشاركة في هذا الصراع بذراع له أو ساق، لكنه ما كان يحسب أبدًا أنه سيشارك فيه بحبه وسعادته أولاً، ثم بمصيره كله في النهاية بعد أن تكون الحرب قد انتهت فصمتت المدافع في الميادين واطمأنت القلوب في الأوطان.

وهنا نستطيع أن نضيف إلى قائمة الاتهام شخصيًّا لم يشارك في المأساة بصداقته أو حبه أو قيادته صراعًا عالميًّا، بل بمجرد سعيه إلى مصلحته الخاصة، وربما يفرضه عليه عمله.. و لم يعرف الحلو يومًا و لم يعرفه الحلو إلا شبحًا مقيتًا نغص عليه حياته وعقدها

وأشاع الفوضى فيما استقر عليه من رأي، و لم يحدث أن تقابلا أبدًا، ومع ذلك فقد كان لفرج إبراهيم أهميته الكبرى في المؤامرة، وكان عمله أن يهيئ الفتيات أمثال حميدة لمصاحبة جنود الحلفاء، فما إن سافر الحلو إلى التل الكبير ليعمل في جيوش الحلفاء — كي يعود ويفتح صالونًا بالموسكي تحقيقًا لأطماع حميدة وتسليمًا لصرخات صديقه — حتى تغيّر كل شيء.

وفي هذه الأثناء كان هناك جنديان إنجليزيان يعودان من ميدان القتال.. ومنذ ست سنوات أقبلا على باخرة على مصر.. وكانا يدركان أنهما سيحاربان في الميدان وقد يَقتُلان وقد يُقتَلان، وادّعى أحدهما وهو مخمور أمام أصدقائه ذات مرة — ومنذ زمن بعيد — أنه قد جاء في مهمّة سرية في الشرق الأوسط، فضحك السامعون إذ ذاك وضجُّوا، ولكن لم يجل بخاطر أحدهما أنه سيشارك يومًا في مصرع الحلو في حانة من حانات القاهرة، وكانا الآن عائدين إلى القاهرة من ميدان القتال وقد قتلا عددًا من الألمان والطليان وظنَّا أنه بقي عليهما الانتظار حتى يعودا إلى وطنهما، ولكن ثمة مهمة واحدة بسيطة كان عليهما أن يؤدياها للشرق الأوسط في يوم قريب ثم يرحلا عنه في اليوم التالي إلى الأبد.

أما فرج إبراهيم فقد كان بالنسبة لحميدة في أول الأمر مجرد "عينين" عينين متفرّستين وسط زحمة من الناس في حفل انتخابي أقيم أمام الزقاق، كان مجرد عينين تدعوان حميدة وتثيران ما تهيّأ في جسدها من رغبة وطموح وميل إلى المغامرة والانطلاق.. ولقد لبّت حميدة ذاك النداء، وفي الضوء الوهاج الذي بهر به فرج إبراهيم عينيها بدا لها الحلو قزمًا ضئيلاً والحياة معه سخرية كبيرة، وبدا لها فرج شخصًا بيديه مفاتيح عالم متسع كبير يحقّق لها ما تبغيه من تميُّز وتفرُّد على بقية صديقاتها اللواتي لا يحلمن جميعهن إلا بمصير واحد متكرِّر حيث يلف النسيان والعدم ظلالهما عليهن وهن يخدمن أزواجهن ويرضعن أطفالهن ويسمعن بقية العمر شتائم أولئك وهؤلاء. كان الرجل يسعى في سبيل عمله وكان الحلو مجرد اعتراض صغير مجهول في هذا السبيل شد

ما سهلت إزالته بلا تهيُّب ولا تردُّد. وهكذا اختفت حميدة من الزقاق، وكانت تحسب أن فرج إبراهيم يهيم بها، وكانت هذه هي وسيلته في اجتذاب هذا اللون من النساء، فلما أدركت الحقيقة، لم تكره حياتها الجديدة، ولكنها كرهت هذه الخدعة فأضمرت في قلبها السوء والانتقام.

وفي باريس، ومنذ عشر سنوات، كان ثمة عمال يصنعون الزجاجات الفارغة، وفي ليون، ومنذ تسع سنوات، كان ثمة آخرون يملئون بالنبيذ هذه الزجاجات.. ورحلت هذه الزجاجات وصدر بعضها للغرب وصدر بعضها إلى الشرق، وتدحرجت بضع زجاجات من يد تاجر إلى يد آخر وعددها يقل ويقل حتى استقر بعضها في شارع من شوارع القاهرة.. وقبيل مصرع الحلو بيومين كانت إحدى هذه الزجاجات قد استقرت على رف من رفوف حانة النصر وفي متناول أحد الجنود.

ولقد عاد الحلو من التل الكبير فوجد كل شيء معدًّا لمصرعه، ولقد عثرنا على محاولات قامت لإحباط هذه المؤامرة، وأهمها تلك المحاولة التي قامت في اللحظة الأخيرة، ولكنها كانت محاولة فردية لم يكن لها تأثير كبير على مجرى الأحداث.. ففي زقاق المدق، وفي ليلة الحادث، كان السيد رضوان الحسيني ينوي أن يقوم بالحج، وسمعه الحلو وهو ينصح الحاضرين قبل سفره بالشجاعة والصبر وأن لا يضعفوا أمام اليأس والغضب، لكن هذا الصوت الهادئ قد ضاع وسط الضجيج الهائل الذي كانت نفس الحلو تصطخب خلاله في تلك الليلة، حقًّا لقد تردَّد قليلاً، لكنه ما كان يمكنه أن يعود إلى طبيعته الأولى.

ولقد عثرنا مع القتيل ليلة الحادث على علبة بها عقد ذهبي مركَّب من سلسلة وقلب رقيق، ودلت تحرياتنا على أن الحلو قد بلور في هذا العقد عواطفه وجسَّد آماله وارتبط به ارتباطًا أكثر واقعية في حركته نحو حميدة.. وعلمنا أيضًا أنه حين قابلها فيما بعد ووجدها تزين رأسها بهلال ماسي وتزين أذنيها بقرط لؤلؤي أحس الحقارة والاحتقار وهو يتأمل أمامها عقده في ذهول حتى لكأنما بريقه الذهبي الذي كان ينعكس

على وجهه يشيع فيه قلقًا صاخبًا عربيدًا.. وهذا كان وجود الهلال والقرط عليها ووجود العقد الذهبي في جيبه حتى ليلة مصرعه عاملاً قويًا قد استطاع أن يغذي فيه بحق قوى الكراهية والغضب. واستطعنا بتحرّياتنا أن نتعرّف على الصائغ الذي قام بصنع ذلك العقد، وهو غير الصائغ الذي باع لحميدة الهلال والقرط ولو أنهما يسكنان في حي واحد، ودكّان كل منهما يكاد يواجه دكّان الآخر.

كان قد لقي حميدة وأشعلت فيه نار النقمة من الرجل الذي سلبه سعادته، وتواعدت معه على أن يلقاه يوم الأحد ليقتص منه.. ومع ذلك فإن الحدث لم يقع يوم الأحد أبدًا، فقد كان لقاء الأحد مدبرًا ويعرفه إنسانان هما حميدة والحلو، أما مصرعه فقد ذهب الجميع ليشاركوا فيه من غير أن يدبّره أو يعلم به أحد.. وهكذا تمت الأمور بأسرع مما دبَّرها الفتى والفتاة.. فعندما هبط الليل الذي شهد هذا الحدث الكئيب، وقبل يوم الأحد بأيام كان الحلو يسير مع صديقه حسين ليعرفه بطريق الحانة التي سيلقى بها غريمه في الميعاد المضروب، ولكن كل شخص كان قد أعد الآن دوره: صديق ملحاح، وفتاة منحته أملاً أهاب به الخروج عن طبيعته ثم تركته يتمزّق في الطريق إليها، وثالث يسعى في سبيل عمله للحصول على قوته، وصائغ صنع عقدًا ذهبيًا، وزعماء قادوا الحرب ويستريحون الآن قليلاً، والمساء والحانة والذين صنعوا الزجاجة والذين عبأوها والذين تاجروا بها عبر البحار والخادم الذي يضعها فوق الرف والجنديان الراحلان عدا أحدهما يسقيها من كأس في يده والآخر يضع ساقيها على حجره وآخرون وآخرون حفّوا بهم وهم يشربون ويعربدون..

في هذه اللحظة حصل عباس الحلو على قمة تحرُّره، وزايله فجأة تهيُّبه وتردُّده، وأحس أنه يقوم الآن بمغامرة حياته، وهي مغامرة لا يعرف لأول مرة نتائجها ولا يحسب فيها خطواته.. ومن قبل كان قد غادر الزقاق على أن يعود، أما الآن فقد كان يغادر الزقاق فقط، لا يهمه أن يعود، أو يذهب إلى الأبد.. كان يحس أن هناك تحولاً حاسمًا وملموسًا يحدث الآن في حياته كلها، فاندفع يضرب حميدة بزجاجة من زجاجات الجعة

الفارغة، ورأى الدم يترف منها ويغمر وجهها عنه.. وبهت الآخرون لحظة، لكنهم سرعان ما رفضوا أن يأذنوا له بأن يعترض بحريته الجديدة طرق حياتهم ولهوهم، حتى صديقه حسين كرشة الذي طالما غذّى فيه جانب التمرُّد والجنون وقد وقف الآن ذاهلاً خارج الحانة، وهو يحس بأن كل نصائحه وكل مغامراته لتضؤل الآن أمام هذه اللحظة التي حصل عليها الحلو في حياته، ولقد حصل عليها في الوقت الذي كان يتلقّى فيه اللكمات والركلات فتحرَّر وأشاع معه في الحانة حرية لا يحصل عليها السكارى بخمرهم بل هي تحتاج إلى صحو شديد، فأيقظهم ليحررهم معه لحظة ثم دفع الثمن.. وسرعان ما كان في خدمة اللحظة حشد من القوانين بعضها رياضي يتعلّق بحركة الأجسام وثقلها ومقاومتها للضغط، وبعضها كيميائي مثل التأكسد في الرئتين، وبعضها فسيولوجي مثل محاولات الدم للتخثُّر ونقص الكرات البيضاء والحمراء وهبوط القلب وبعضها إنساني عاطفي.. كانت هناك شهوات ظمأى وكانت هنالك عاطفة جريحة وسفن في البحر وقبلات في المخادع ونظرات عابرة في الطريق وأشخاص يحجون وأشخاص يتمردون وحب ومقت وقوانين وزمن وأزمنة.. وفي لمح البصر أدي كل مهمته، وتصادمت العواطف والأهواء كما تتصادم الشهب في سماء ليل حالك فيندلع حريق كبير لحظة ثم يخبو.. وأنا وأنتم أيها القضاة والسامعون موجودون نشارك في حشد المهازل والمآسي، بعلمنا أو جهلنا، بحركة أو كلمة أو نظرة، ونحن نسعى في سبيل عواطفنا وأعمالنا، فيُطرَد شخص ويمرض آخر ويصرع ثالث، وقفص الاتهام خالٍ لا أحد فيه.

كنا جميعًا موجودين ليلة ذلك الحادث، ونحن نتحرَّك حركاتنا فيقوم على أكتافنا تاريخ الإنسان ولم نفعل شيئًا في سبيله، وحرمناه حقه في التحرر لئلا يحررنا معه، واحتمينا بجهلنا وفضائلنا السابقة والمقبلة فتركناه، ونحن نتنفس معه عصرًا واحدًا. ونتناول معا خبزًا ربما صنع في مخبز واحد أو من قمح حقل واحد.. كان كل منا يعبر

طريقه في الحياة، تختلف مدى أطماعنا ومدى قدراتنا، وكان طريق عباس الحلو قد تعرج بين هذه الطرق حتى ضاق عليه الخناق، شيئًا فشيئًا.. وقتلتـه اللكمـات والـركلات والزجاجات، وفحص الطبيب الجثة وكتب المحقّق التقرير، وخط أمام القاتل بخط واضح ظاهر كلمة: "مجهول".

مجلة الأديب، بيروت، ديسمبر ١٩٤٨

زيطة صانع العاهات

مهداة أيضًا إلى الأستاذ نجيب محفوظ

صاحب زقاق المدق

صنع يصنع فهو صانع، وصنع المصنع السيارات، وصنعت المصانع القنابل، فهي صناعة، وهي مصنوعة، وعم كامل يصنع البسبوسة، وحسنية الفرانة وزوجها جعدة يصنعان الخبز، وكانت الست أم حميدة الخاطبة تصنع العائلات، وصنع المسيح المعجزات، وصنع زيطة العاهات.

وتوفي زيطة في السجن منذ أيام، ورأيت أن أتقدم بالتماس إلى الجهات المختصة مطالبًا بأن يصنعوا له تمثالاً ويقيموه على رأس زقاق المدق، راجيًا أن يفصل حضرات المختصين كل الفصل بين ذلك العمل الإضافي الذي أدَّى به إلى السجن وأخذ جزاءه عنه، وبين هذا العمل البطولي الذي وقف زيطة حياته عليه، والفهم الرائع لمعنى العاهة الذي كان يدركه بحدسه وعبقريته، وكيف استطاع وحده أن يواجه مدينة صاخبة ضاجَّة وأن يلبي لها في إخلاص حاجة ملحَّة ضرورية..

فقد قُبض في ليل أحد الأيام – ومنذ سنتين – على زيطة وصديقه الملقب بالدكتور بوشى لاتهامهما بسرقة جثث الأموات، وشاع في الزقاق أنهما كانا يسرقان طقم الأسنان الذهبي من جثة المرحوم عبد الحميد الطالبي الذي كان بائعًا للدقيق بالمبيضة، فلما سمعت بذلك الست سنية عفيفي، وهي جالسة تشرب القهوة التي صنعتها لنفسها بنفسها، رمت بطقم أسنانها الذهبي الذي سبق أن صنعه لها الدكتور بوشى،

ثم صرخت وولولت حتى أغمي عليها، ومنذ ذلك الحين اختفى زيطة وصديقه من حياة الزقاق وانقطع كل منهما عن صناعته، ومع ذلك فلم تكن سرقة جثث الأموات هي العمل الرئيسي لزيطة، بل هو عمل إضافي اضطر أخيرًا أن يقوم به إلى جانب الصناعة التي وقف عليها حياته..

ولقد وُلد زيطة لأبوين يصطنعان الشحاذة، وكان ذلك أول العلامات الدالة على تأهُّبه للصناعة التي تفرَّغ لها فيما بعد.. وكان مجيئه – كمجيء أي صانع عظيم – بعد انتظار وترقُّب وحاجة.. فقد كان والده في حاجة إلى ابن تحمله الأم أثناء تجوالها لتستثير العطف وتستدر الإحسان، وحسن الصنيع، وقد انتظرا طويلاً حتى اضطرًّا أن يكتريا طفلاً، فما أقبل زيطة إلى هذا العالم، حتى وفَّر عليهما ثمن الاكتراء، فكان فرحة عظيمة لهما، كما كان خلاصًا للكثيرين فيما بعد..

وفي التراب نشأ زيطة، وفي التراب عاش، كانت أمه تتركه يزحف بحرية يرعى بين القاذورات والحشرات، يتذوَّق الوحل ويختبر مواطئ الأقدام.. كانت نفايات البقدونس وقشر الطماطم والهوام السابحة في المياه الراكدة هي عالمه الجمالي المنقطع النظير، وكان يحس في التصاقه بالطين لذة يتصنَّع الآخرون الجزع منها، والتقزُّز من مواجهتها.. وقد هيَّأت له هذه القذارة فرصة الابتعاد عن الناس فيما بعد، متفرغًا لتأملاته ومتفكرًا فيما أُلقي عليه من مهام، فقد كانت رائحته الكريهة تنفيه عن الناس، وكانت قذارته تجنِّبه فضولهم وتحديقهم فيه، لا يصانعونه ولا يصانعهم، وهم متحصِّنون بأنفسهم من أنفسهم بروائحهم العطرية وأناقتهم المصطنعة إذا فكروا في الانتحار فكَّروا فيه بغير أن يجرؤوا عليه، لا يدركون المعنى المخلص للعاهة ولا القيمة المطهِّرة للتشويه.

ولسنا نعرف كثيرًا عن حياته أيام صباه، فهذا الجزء من تاريخه غامض ومجهول أكثره لدينا، وكل ما نعرفه مما بلغتنا من أخبار أنه كان يعمل في "سرك" متجوِّل حيث تدرَّب على فن "المكياج" وأصبحت له فيه يد صناع.. وحيث يمكننا أن نستنتج أنه

لا بد أن يكون قد تعرَّف بذلك على جوانب كثيرة وصناعات متعدِّدة في الحياة، وهكذا أعدَّته ولادته وطفولته وأيام صباه للصناعة التي أُلقي على عاتقه أن يأخذ بها فيما بعد..

في هذه الأثناء كان زعماء العالم يصنعون الحقد والكره في القلـــوب ويـــصنعون القنابل والطائرات في المصانع، ثم مزجوا الجميع معًا وصنعوا منه حريقًا عالميًّا كبيرًا.. وفي الشوارع الفخمة في المدينة كانت صناعة التجميل قد انتشرت، تصنع السمنة للنحـــاف والنحافة للسمان وتزيل الشعر وحَب الشباب وتُبرز الأرداف وتكور الأثداء، وانتشرت الصالونات تسوِّي الأذن المنكمشة وتصغِّر المفرطحة، وتعدِّل الأنف المنحني — وتـــدقِّق الشفتين الغليظتين، وتعيد الصبا إلى "شمطاوات" الطبقة "الراقية". وفي الغرب كانت قـــد ظهرت مدارس تعبِّر عن المشوَّه وزعماؤها ينشرون الدعوة فيلبيهـــا تلاميـــذ مخلـــصون يبرزون في الجانب الميت قرف الإنسانية وفزعها..

ولقد حدث ذات صباح أن نشرت جميع الجرائد أخبارًا عريضة تلقَّتها بالبرق عن طفلين وُلد أحدهما بالهند والآخر بأستراليا، وكان الأول بلا ذراعين ولا قدمين وتـــوفي بعد دقائق من ولادته، أما الآخر فعليه شعر ماعز وله ذيل قصير وقد ولد ميتًا.. فما أقبل مساء ذلك اليوم حتى كان زيطة قد أشرف على زقاق المدق، وقد أعد العدة لصناعته، فحمل معه أدواته ومهماته، واختار الخرابة القائمة أمام الفرن مكانًا يمارس فيه عمله، لا يفهم التشويه مجرد معنى جمالي في الجامد أو الميت، بل هو معنى نابض حي سيأتيه مـــن أجله المجهولون والمخفقون متسلِّلين من مشارق المدينة ومغاربها، ثم يغادرونـــه رســـلاً وحواريين له في مختلف الأحياء والزوايا..

وفي الطرق والميادين، وفي الموالد والأعياد، وقـــرب المـــساجد والكنـــائس، وفي المقاهي والمقابر.. كان المتصدِّقون والمحسنون يطالبون سائليهم بمـــا يؤهِّلـــهم للـــشفقة والإحسان، وكانوا ينظرون شذرًا — كما ينظر أصحاب الشركات ومديرو المصانع إلى طالب لا مؤهِّل له — كلما وجدوا واحدًا منهم صحيح الجسم معافى، في عينيه النـــور وفي لسانه الذلاقة، وفي جسده الامتلاء.. كانوا أشخاصًا عمليين، لا يريدون أن ينفقوا

أموالهم بلا عاهات تستدرُّهم، ولا أن يبعثروها على غير مستحقيها، كانوا يريدون عميًا وعرجًا وبُلهًا كي يغدقوا عليهم مما يغدقونه على عشيقاتهم وهم يتطلّبون العاهة فيهم تطلُّبهم الذلّة والحاجة في عشيقاتهم.

وهكذا أخذ يفد على زيطة أصدقاؤه الجدد وصنائعه في المستقبل.. إنهم منتشرون الآن في كل مكان، في الأزقّة والحارات، وفي طرقات المدينة الواسعة وميادينها، معترفون له بالفضل والثناء، وكل منهم يذكر جيدًا هذه اللحظة من حياته التي أقبل فيها على زيطة وهو عاطل لا صناعة له، يقوده في جنح الليل صديق أو دليل، فتداعبه الرائحة الرطبة التي يواجهه بها الزقاق، ثم الأصوات والأضواء المتسرِّبة من أعلى أحد المنازل حيث تجتمع غرزة المعلم كرشة صاحب المقهى، وفوهة الفرن متقدة كأنها شهوة أو مقت، ثم الخرابة المعتمة الرهيبة كأنها كهف ساحر أو جنّي، والرائحة الكريهة المنبعثة من أرجاء المكان كأنها احتجاج أموات أو معذّبين، وضوء المصباح البترولي المرتعش يحيل الظلام إلى رموز، والأدوات الموضوعة على الرف ما بين زجاجات وآلات وضمادات، وزيطة مختفٍ مع العتمة في جلبابه الأسود القذر لا يدل عليه إلا عينان تبرقان، وصوت ساحر طاغٍ، ونار خافتة تنبعث من بقايا سيجارة ما بين يده وفمه.

كانوا يأتونه صحاحًا، وكانت صحّتهم تقف عثرة في سبيل حياتهم كما تقف أخلاقيات شاب يافع، كانوا يمدُّون أيديهم فيردُّها لهم الناس فارغة. وكانوا يطالبون بحقّهم في الحياة فيأباها عليهم الآخرون، فيُقبلون على زيطة ثم يغادرونه، عميانًا وكسحانًا وأحدابًا وكسعانًا ومبتوري الأذرع أو الأرجل وبذلك يهبهم حقهم في الحياة، وما يبرِّر لهم اصطناع صناعتهم.

وهكذا كان الليل هو المجال الذي يتحرّك فيه زيطة، كان الليل هو مملكته التي يسيطر على ما فيها من حركات وهمسات ورغبات، وكان صانع العاهة يربط صاحبها به كما تربط المعجزة المريض بمنقذه.. فما ينتصف الليل وتسري الهدأة فيه حتى يبدأ زيطة عمله، فيجول في حي الحسين العامر مارًّا برعيته من الكتل البشرية المتكوِّرة في هذه

الزاوية أو على ذلك الطوار. كأنها بقايا هزيمة، فيلتقي في ميدان الحسين بكسيح إلى جانبه ما يشبه صندوقًا ذا عجلات أربع، فيركله ثم يسأله عن حال كساحه ويستوي الرجل واقفًا على قدميه ثم يعطيه مليمًا.. يوميته.. فإذا انعطف صوب الباب الأخضر التقى بأعمى ذي ذراع مبتورة تعوّد أن يبرزها للمارين كأنها بقايا شمع جمد فيوقظه ليأخذ منه المليم، فإذا بلغ القبو القديم التقى بأعمى آخر قد انتشرت على صدره وفخذيه قروح تعوَّد أن يعرضها على المارين كأنها تقيؤ دموي، وهو يغط الآن في نومه هادئًا مستريحًا، فيركله ويسأله عن قروحه، فيفتح "الأعمى" عينيه ويعطيه المليم، وعند الجامع الكبير يلتقي بالأحدب الذي تعوَّد أن يسب الناس ويشتمهم إذا ردُّوه خائبًا كأنما لم يقنعهم الفرق بين حدبه واستواء قاماتهم، وفي ذلك الوقت يكون أكثر تكورًا وأكثر سوادًا وأكثر هدوءًا وقد انكفأ على وجهه وعقد يديه كأنما يصلي فما يحس بالخطوات المقتربة حتى يرفع يده بالمليم فيأخذه منه زيطة في صمت ويمضي، ثم يدور حول المسجد مارًّا بصنائعه واحدًا بعد الآخر، ثم يبتاع رغيفًا وتبغًا وجبنًا أو حلاوة، ثم يعود إلى خرابته حيث يستأنف دورًا آخر من أدوار عمله..

وكان شأنه – شأن كل صانع عظيم – يُرضي حاجة خاصة في الوقت الذي يُرضي حاجة عامة.. فهو يتعيَّش ويصنع لغيره سبل العيش.. فلسنا نزعم أنه اختار هذا النوع من الصناعة إشفاقًا على الإنسانية وبَرًّا بها، فلقد كان يُرضي باختياره ذاك حاجة دفينة إلى القسوة في مجتمع قسا عليه حتى لتذوُّق التراب.. وكان يُرضي كذلك حاجة الآخرين يفيدونها مما تضطرب به نفسه من رغبة.. كان للرجل عذاباته ووحدته ووحشيته، وكان سماعه تأوُّهات الرجل الذي يهرس له ذراعه أو يبتر له رجله يثير فيه لذة حيوانية هائلة.. ولكن فلنذكر دائمًا – باعتراف وإجلال بالغين – أنه ما كان يضع لذّته فوق المصلحة العامة..

فقد حدث في أحد الأيام أن دخل مزبلته بعد رحلته الليلية، فوجد عملاقًا قويًّا في انتظاره، وصفه زيطة بأنه "بغل بلا زيادة ولا نقصان" وكان الرجل يقول في خور:

"حظي أسود وعقلي وسخ"، وأدرك زيطة أن صحة هذا "البغل" مثار للحنق وعقبة كأداء في سبيل حياته، ولكنه كظم شوقه إلى تهشيم رأسه وتقطيع لحمه، واكتفى بأن يعلّمه فن العَتَه وإن لم ينقصه منه شيء كما قال صانع العاهات – ويحفّظه بعض مدائح الرسول، كما أدرك ذات مرة – وهو يبصق على الأرض ويمسح شفتيه بكم جلبابه الأسود أمام متسوّل مهيب الطلعة – أن العاهة قد تكون وقارًا به يستطيع الشخص أن يحصل على وجوده في المجتمع، كما تكون الذراع المقطوعة وملاحة البغيّ وشهادة الطالب ونفاق السياسي، وكما تكون الألقاب والثروات..

وكان لزيطة أحلامه البهيمية مثلما لي ولكم.. وكانت أحلامه تتركّز حول حسنية الفرانة صاحبة الخرابة التي يستأجرها منها، والتي كانت تصنع الخبز.. وكانت حسنيّة مكتنزة ذات لحم كثير وبنيان عملاقي، يتمنى زيطة لو تحتاج إليه يومًا كما يحتاج إليه الكثيرون.. ولقد راودها عن نفسها أكثر من مرة – ورأسه تزدحم بأخيلة محمومة – فما كان يلقى منها إلا القسوة والزجر، ولم تكن حسنية في حاجة إلى صانع العاهات يشوّه عليها حياتها الزوجية لأنه كان لها في هذه الحياة ما يُغنيها عن معونته، فهي ما تنفك تضرب زوجها جعدة كلما حرق رغيفًا أو سرق آخر، وهو يستلذ قسوتها وهي تستلذ بكاءه وصياحه، فلا يلبثان أن يقتربا معًا في عاطفة مشبوبة، وشيئًا فشيئًا، نحو لحظة من لحظات صفائهما الخالص.. فلا عجب أن استغنيا عن زيطة كما استغنى عنه بقية سكان الزقاق لأنهما استطاعا أن يصنعا بأنفسهما ما يربط حياتهما معًا، وما يضمن لهما اللذّة والاستمرار، فما لبث أن قنع صانع العاهات بأن يراقبهما من خلال مزبلته وهما مستمران في شجارهما المنتهي إلى صفاء وهو مسترسل في الأحلام والعذابات..

ومن قبل كانت صناعة المطاحن البخارية قد نافست طواحين الهواء، وكانت صناعة المذياع قد نافست الشاعر الذي يروي أخبار الزناتي والهلالي، وكانت صناعة القنابل قد أخذت تنافس زيطة في صناعته، فقد كان إنتاجه فرديًا وإن كانت فيه مهارة الفنان وهوايته، أما تصنيع العاهات فكان على نطاق الجملة.. ومع ذلك فلم يكن هذا

معناه بالضبط الاستغناء الكامل عن خدمات زيطة، لأن مصر لم تصب أولاً كثيرًا بمثل تلك الغارة التي شهدها زيطة ذات يوم، ولأن حاجة مجتمعنا إلى صناعة التشويه هي حاجة ملحَّة وضرورية، بعضها تشويه محطِّم كالذي تصنعه لنا الحرب والغارات، وبعضها تشويه خلاق كالذي كان يصنعه زيطة، فالشحَّاذ يأتيه – على حد قوله — وهو لا يساوي مليمًا، فإذا غادره فقد ساوى ثقله ذهبًا.. لهذا كانت لديه عقيدة راسخة لا تتزلزل — كان يقوم عليها إيمانه بصناعته — ذلك أن الناس في حاجة دائمة إليه، فلا يعدم الليل أن يفرز له شخصًا من هذه الزاوية أو تلك.. ومع ذلك فقد اضطُّر أخيرًا أن يقوم بعمل إضافي، حيث يذهب مع صديقه الملقب بالدكتور بوشي بين ليلة وأخرى لانتزاع بضع أسنان ذهبية أو فضية من جثة هذا المرحوم أو ذاك حتى قُبض عليهما أخيرًا، وحوكم زيطة من أجل عمل لم يكرِّس له جهوده، وكان مجرَّد مهمَّة عرضية في حياته..

وكنا نحن منتشرين في الموالد والأفراح أو جالسين نلهو في المقاهي والحانات فإذا تدحرج علينا أعمى أو مفأفئ أو كسيح خالجتنا ريبة في استمرار سلامتنا، وساورنا قلق على اتصال طمأنينتنا، وكنا ندفع عنا تلك الريبة وذاك القلق بمليم أو قرش في يد سائلنا.. كان يشيع في نفوسنا إدراك عام لمعنى الزمن المتقلِّب، وللطمأنينة التي لا وجود لها، ونحن أكسل من أن نحاول النفاذ إلى مواطن أصدقائنا وعشيقاتنا وشحاذينا، وكان زيطة يدرك هذا الضعف فينا فيوفِّر علينا ما يتطلبه ذلك من مجهود لا قِبَل لنا ببذله، فكان يبرز لنا في يد مبتورة أو رجل مشلولة أو عته أو بَلَه آخر صورة من صور المأساة التي يمكن أن تنحدر إليها، والتي نجد أسبابها ونحس أصولها في أرواحنا ومجتمعنا..

ومنذ ألفين من السنين أقبل المسيح إلى العالم، ومضى ذلك الإنسان الإلهي يُشفي المرضى والعُمي والعُرج فيهبهم بذلك حياة جديدة حتى سُمي صانع المعجزات.. ولما جاء القرن العشرون أقبل زيطة إلى هذا العالم يصنع المرضى والعمي والعرج ليهبهم بذلك حياة جديدة حتى لقد سُمي صانع العاهات.. وقد يحدث أن يأتي اليوم الذي تنتشر فيه صوره في المعابد والمخادع، وتباع تماثيله في الحوانيت والموالد، وتؤلَّف الكتب عن أعماله

وحياته، ولهذا تدركون تواضع ما نطالب به من صنع تمثال صغير يقام له الآن على رأس زقاق المدق.. كما تدركون أهمية ذلك الطلب تبجيلاً لما قام به واعترافًا بفضله على كل من صنع له صناعة وتمييزًا له عن غيْره ممن يشيعون التخريب المحطِّم والتشويه الـــذي لا طائل وراءه فتُصنع لهم تماثيل عالية ومرتفعة.

كما أنصح كذلك بالاهتمام بأمر خرابته التي أمضى فيها حياته لعلها تصبح ذات يوم أثرًا تقصده الوفود من كل أقطار الأرض.. فلقد كان زيطة صانعًا، وكانت له صنعة وصنيعته منتشرون اليوم في كل مكان فلا أقل من أن نرد إليه بعض صنيعه...

مجلة الأديب، بيروت، يونيو ١٩٤٩

نجيب محفوظ

وحرافيشه

- عبد العظيم أنيس – محمود أمين العالم
- محمد جبريل
- جمال الغيطاني
- رجاء النقاش
- محمد سلماوي

نجيب محفوظ

بين عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم

في عام ١٩٥٥ أصدر محمود أمين العالم (١٩٢١ – ٢٠٠٩) وعبد العظيم أنيس (١٩٢٤-٢٠٠٩) كتابهما المثير "في الثقافة المصرية" (دار الفكر الجديد) وهما في بدايات الثلاثينيات من العمر بمقدمات بقلميهما وقلم الأديب اللبناني حسين مروّة، يوضّح مفهومهما مما أطلقا عليه اسم "الأدب الواقعي". وقد حدَّد حسين مروّة في مقدمته منهج الكتاب حين أعلن أن "الثقافة بمدلولها العلمي التطوري لا تنكر الدين عاملاً مساعدًا من عواملها، كما لا تنكر الوضع الجغرافي، ولا تجعل العامل الاقتصادي أساسها الأوحد، وإن كان هو العامل الحاسم في العملية الاجتماعية التي تكون الثقافة إحدى ثمراتها" (ص ٩).

لكنه يعود فيشير إلى ذلك الفهم الكلاسيكي لعلاقة الصورة بالمادة والذي يفرغ على العمل الأدبي وجودًا مزدوجًا ذا طبيعة ثنائية، ثم يقصر طبيعة الصورة على اللفظ، وطبيعة المادة على المعنى. بينما أوضح المؤلفان "أن اللفظ أو اللغة ليست إلا أداة من أدوات الصورة، وما هي الصورة ذاتها، وأن المعنى كذلك ما هو إلا أداة من أدوات المادة في الأدب، وما هو المادة نفسها. فالمعاني والألفاظ سواء بسواء وسائل وأدوات لما هو أجل وأعظم" (ص ١١).

بذلك ينفي حسين مروّة عما يطلق عليه "المدرسة الواقعية النقدية" احتفالها بالجانب الاجتماعي أكثر من احتفالها بالشكل الأدبي (ص ١٢).

* * *

وبينما اشترك محمود العالم وعبد العظيم أنيس في دراستهما عن "عبقرية العقاد"، فقد انفرد محمود العالم بالكتابة عن توفيق الحكيم، عبد الرحمن بدوي، الشعر المصري الحديث. بينما انفرد عبد العظيم أنيس بالكتابة عن المازني، ومن توفيق الحكيم إلى نجيب محفوظ إلى عبد الرحمن الشرقاوي.

ويحدِّد عبد العظيم أنيس موقع نجيب محفوظ في رأيه حين يعلن أنه "كاتب البورجوازية الصغيرة، وليس المعبِّر عن القوى الاجتماعية الجديدة التي تكافح لكي تؤكد وجودها، أعني الطبقة العاملة المصرية" (ص ١٥٤). لكنه يستطرد قائلاً لكننا نظلمه ولا ننصف أنفسنا إذا لم نؤكد كذلك أنه روائي مصري قدير، وفي تعبيره عن هذه الطبقة الاجتماعية ومشاكلها كان صادقًا رائعًا في معظم الأحيان (كان هذا قبل ظهور ثلاثية بين القصرين وما تلاها من إبداع متطوِّر، وبداية ونهاية، وزقاق المدق) معلنًا "أن البورجوازية الصغيرة في المدينة الكبيرة (القاهرة) هي الشريحة الاجتماعية التي توفَّر نجيب محفوظ على دراستها بكل أوهامها وفرديتها، وكل آمالها وتناقضاتها، بكل رغبتها في التخلُّص من الجذور القديمة التي تربطها بالطبقات الشعبية الفقيرة (ص ١٥٠).

ويكشف عبد العظيم أنيس عن رؤيته لروايات نجيب محفوظ في تلك المرحلة الأولى بقوله: "في كل روايات نجيب محفوظ ستجد... هذه النهاية التي لا مفر منها حين تخرج البورجوازية الصغيرة تبحث عن حل فردي لتناقضاتها، بعيدًا عن الحل الاجتماعي العام.. هذه النهاية هي الكارثة (ص ١٦٠)، ثم يخلص عبد العظيم أنيس من دراسته إلى أن نجيب محفوظ إذن هو المعبِّر عن مأساة البورجوازية الصغيرة في المرحلة الثانية للكفاح الوطني، وهو يحرِّك نماذجه البشرية في إطار هذه الطبقة الاجتماعية ويحمِّلهم أوهامها وفريتها، ويضع على أكتافهم كل أوزار تناقضاتها (ص ١٦٥)، ثم يخلص إلى القول "والحقيقة أنه حين يعبِّر عن مأساة البورجوازية الصغيرة، فإنه يعبِّر بالدرجة الأولى عن مأساته هو، وحدود فهمه هو، إنه يسجل مأساة طبقته، لكنه لا يرى أبعد منها" (ص ١٦٥ — ١٦٦). ومن خلال رؤيته اليسارية يشن الهجوم على إبداع نجيب محفوظ

في تلك المرحلة المبكرة. فرواياته تحوي شخصيات باهته تتحدَّث عن الاشتراكية، لكنها اشتراكية حالمة مثالية، فكرها باهتة عن العدالة الاجتماعية. فالاشتراكية لا تعني عنده موقفًا سلبيًّا من المعاهدة والدستور، إنما تعني موقفًا اجتماعيًّا فقط، كأن قضية الكفاح الوطني يمكن عزلها عن قضية الكفاح الوطني في بلد كمصر (ص ١٦٧).

وهو يسجِّل تطوُّر نجيب محفوظ بدءًا من روايته "فضيحة في القاهرة (أو القاهرة الجديدة)" التي يرى أنها أضعف إنتاجه من الناحية الفنية، ثم يتقدَّم من ناحية التماسك الفني والفهم الروائي تقدمًا واضحًا في روايته "زقاق المدق"، حتى يصل في "بداية ونهاية" إلى قمة روعته الفنية. لكنه يناقش الحوار عند نجيب محفوظ معلنًا أنه يستفز القارئ بحواره الفصيح الذي يجري على لسان شخصيات من صميم قلب الشعب المصري وأحيائه الشعبية (ص ١٧١).

ويناقش عبد العظيم أنيس فكرة البطولة في روايات تلك المرحلة عند نجيب محفوظ فيرى أنه يعكس ردَّة واضحة عن اتجاه الرواية في عهودها الأولى مقارنة بعودة الروح لتوفيق الحكيم وإبراهيم الكاتب للمازني والأيام لطه حسين. وهو يُرجع ذلك إلى اطِّلاع نجيب محفوظ على الأدب الغربي البورجوازي في القرن العشرين، لكنه يضيف سببًا آخر هو المرحلة التاريخية التي كتب فيها نجيب محفوظ تلك الروايات والتي تميَّزت بالهدوء النسبي والقلق والشك، مما لا يستطيع معه أن يقدِّم لنا البطل الثوري بمعناه الحقيقي... "فنجيب محفوظ يعكس بهذا الموقف الفني عكسًا سلبيًّا طبيعة المرحلة التاريخية التي اجترَّها زمنًا طويلاً وأفرغها في رواياته" (ص ١٧٥).

وينهي عبد العظيم أنيس دراسته مقارنًا بين ما يعرض له من روايات لنجيب محفوظ ورواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي وأبطالها الذين يصفهم بالإيجابيين (ص ١٨٧) رغم عيوبها الثانوية التي يشير إليها في دراسته.

* * *

وبعد خمسة عشر عامًا أصدر محمود أمين العالم كتابه "تأمُّلات في عالم نجيب محفوظ" (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠). وخلال هذه الخمسة عشر عامًا كان كلٌّ من نجيب محفوظ ومحمود أمين العالم قد تطوَّر. فنجيب محفوظ كان قد أصدر ثلاثيته "بين القصرين"، وما يمكن تسميته بأولى روايات مرحلته الثالثة التي تتميَّز بالهموم الفكرية أكثر من الأوضاع الاجتماعية والجوانب التاريخية، فضلاً عن الإيجاز والتركيز على حدث واحد وعدد أقل من الشخصيات، بينما محمود العالم كان قد تطوَّر بدوره بحيث أصبح أكثر انفتاحًا من رفيق القلم عبد العظيم أنيس، بل ومما كان هو عليه منذ عام ١٩٥٥، ولا أقول تطوَّر الآن أي عام ١٩٧٠، لأن كتاب العالِم مجموعة دراسات أولها دراسة عامة بعنوان "المعمار الفني: مدخل لدراسة الرواية العربية" نشرها في عام ١٩٦٤، يليها فصل بعنوان: ثلاث مراحل متداخلة في روايات نجيب محفوظ: أولها المرحلة التاريخية وبداية المرحلة الاجتماعية، دون تاريخ. تليها المرحلة الاجتماعية (الهلال يناير ١٩٦٥) ثم: وقفة عند الثلاثية (الهلال، فبراير ١٩٦٢). وأخيرًا المرحلة الفلسفية (الهلال يوليو ١٩٦٢). يليها مجموعة دراسات متفرِّقة أولها تتناول رواية "بين القصرين" (مجلة الرسالة الجديدة، ١٩٥٧) أي بعد عامين من نشر كتاب "في الثقافة الجديدة" مع زميله عبد العظيم أنيس حيث نجد منهجًا مخالفًا للمنهج الذي اتخذه زميله في كتابهما الذي نشراه معًا، بل لمنهج محمود العالم نفسه في الكتاب نفسه كأن يصف مسرحية أهل الكهف بأنها من الأدب الرجعي وهو ما لم يعد يردِّده في دراساته عن إبداع نجيب محفوظ. بعد ذلك نقرأ دراسة نشرها في المصوَّر في سبتمبر ١٩٦٤، بعدها فصل بعنوان "مرحلة اجتماعية جديدة" يقارن فيها بين روايتيْ "ثرثرة على النيل" و"ميرامار" (المصور ١٩ مايو ١٩٦٧) وتأملات في "خمارة القط الأسود"، "وتحت المظلة" (الهلال، فبراير ١٩٧٠). أي أنها آخر دراسة قبل أن يدفع كتابه إلى المطبعة، أي أنها مجموع دراسات كُتبت خلال ثلاث عشرة سنة.

ويعترف محمود العالم في مقدمته التي أرّخها في يناير ١٩٧٠ أن كتابه "رحلة تأمُّل عبر عالم نجيب محفوظ" ليس مرحلة متصلة مكتملة، لكنها – بالضرورة – رحلة متقطِّعة تتطلّع دائمًا إلى الكمال. ذلك أنها تواكب عالم نجيب محفوظ في مراحله المتعدِّدة المتطوِّرة (طبعًا حتى تاريخ نشر كتابه) نقف مع كل مرحلة، نتأمَّل ونتوقَّع ثم ننتظر، وتبدأ مرحلة جديدة، فنتحرَّك معها... حتى تنتهي رحلة الكتاب وما انتهت بعد الرحلة في عالم نجيب محفوظ لأنه ما يزال نهرًا يتدفَّق (ص ٥)، ثم يعلن أن كتابه "في الحقيقة معايشة فنية وفكرية لأدب نجيب محفوظ في أشكاله وأعماقه المختلفة" (ص ٦)، وأن هناك سمات مشتركة في إبداع نجيب محفوظ بغض النظر عن تواريخ هذا الإبداع كانتصار القدرمهما صارعناه وتحديناه سواء في أولى رواياته "عبث الأقدار" (١٩٣٥) أو "خمارة القط الأسود" (١٩٦٨) بثورة هناك أو حلم هنا، لكن النتيجة واحدة هي انتصار القدر مهما صارعناه وتحديناه (ولعله مستمد من انتصار الموت على كل إنسان).

والمصادفات في عالم نجيب محفوظ نجدها منذ أولى رواياته حتى آخر قصصه ومسرحياته مهما تنوعت دلالتها، لا نجد خللاً أو ضعفًا أو ركاكة في البناء الفني، بل تعبيرًا محكمًا عن نظام شامل، يحرِّك التفاصيل الجزئية في إطار من الضرورة الكلية. كذلك الإحساس بالزمن في أعماله جميعًا.

توازي الثنائيات أو توازنها: القَدَر والقانون العلمي، الإيمان والعلم المادي، القلب والعقل، النظام والتمرُّد، الشر والخير.

وتتعدَّد وسائل التعبير عن ذلك كله: الوصف والتحليل والتعليل الذي يقف بنا أحيانًا عند حدود التسجيل، وقد يغوص بنا أحيانًا أخرى داخل النفس أو داخل المجتمع. وقد يتسلَّح التعبير بالمونولوج الداخلي أو الوصف الخارجي أو ازدواجية التعبير عن الداخل والخارج في آن واحد بين الأنا والآخر.. وقد تتعدَّد الأنحاء والزوايا في الرؤيا الواحدة.

ويتجسَّد التعبير في لغة متنوِّعة.. عالم واحد يخطِّط له مبدعه وإن لم يفتقر إلى عفوية الإبداع الفني.

ثم يختتم محمود أمين العالم مقدمته معلنًا أن أدب نجيب محفوظ هو أرفع صورة متكاملة نابضة لأديب عربي معاصر، يمتزج فيها المفكر بالعالِم بالشاعر بالمناضل امتزاجًا خلاقًا (ص ٩).

* * *

بعد ذلك يتناول محمود العالم ما يطلق عليه "المعمار الفني" مدخلاً لدراسة الرواية العربية، ومعلنًا تداخل الصورة والمضمون (وأرى أن العملية الإبداعية عملية واحدة، وثنائية الموضوع والشكل مجرد ثنائية عقلية هدفها استيعاب النواحي الجمالية للعمل الإبداعي، والمذاهب النقدية الأحدث ألغت هذا التقسيم).

ثم يفرد فصلاً عنوانه "عالم نجيب محفوظ" بعد أن قسمه إلى ثلاث مراحل متداخلة هي المرحلة التاريخية، فالمرحلة الاجتماعية، ثم ما يطلق عليه المرحلة الفلسفية (وأفضِّل المرحلة الفكرية)، معلنًا أنه متعسِّف في هذا التحديد لتداخلها. فالمرحلة التاريخية، رغم موضوعها التاريخي تعبِّر عن مضمون اجتماعي، بل تعبِّر عن رؤية فلسفية. والأمر نفسه مع المرحلة الاجتماعية التي تتسلسل تسلسلاً تاريخيًّا وتتضمَّن رؤية فلسفية، كما أن ما يطلق عليه المرحلة الفلسفية لا تفتقر أبدًا إلى الطابع التاريخي أو الدلالة الاجتماعية (ص ٢٦).

منبهًا ألا تخدعنا هذه التسميات فنقيم حوائط بين المراحل الثلاث تحرمنا من متابعة النمو والتداخل بينها (صفحات ٢٦-٢٧).

ثم عرض لروايات المرحلة الأولى الفرعونية الثلاث:

• عبث الأقدار تدين سياسة الاستبداد والقوة وتسخر منها.

• رادوبيس تنتقد الفساد الملكي.

• كفاح طيبة تغلي بقضية تحرير وادي النيل سياسيًّا واجتماعيًّا.

عبث الأقدار تطرح قضية الصراع بين القوة والقدر، بين الإرادة الفردية والحتمية القدرية، يلتقي فرعون بعرَّاف يؤكد له أن خليفته لن يكون منه، إنما سيكون ابن الكاهن الأكبر لرع. ويحاول فرعون ألا تتحقَّق هذه النبوءة، لكن عبثًا، فيعترف فرعون بأنه تحدَّى الآلهة. مما يذكِّرنا بمأساة أوديب الإغريقية حين حاول أبوه الملك لايوس عبثًا ألا تتحقق نبوءة العراف بأن ابنه أوديب سيقتله ويتزوَّج أمه وكانت محاولة تحاشي تحقيق هذه النبوءة هي التي أدت إلى تحقيقها.

وقد خلص محمود أمين العالم إلى سمات مصاحبة متوازية معًا لهذه الروايات الثلاث هي:

- التحديد الزمني عنصر بالغ الأهمية في بناء الأحداث وتطوُّرها تعبيرًا عن نظام شامل في علاقة الفرد بالطبيعة بالكون، بالمجتمع، بالآخرين، بالنظام العام (ص ٢٩)
- بروز المصادفة كعامل أساسي في بناء الأحداث وتطويرها تعبيرًا عن ضرورة أعمق من تدبير الإنسان الفرد، وأبعد من إدراكه المباشر. إنها تخطيط قدري لا في بناء الأحداث وتنميتها فقط، بل وفلسفتها كذلك توحي بثنائية خصبة في أدب نجيب محفوظ بين القدر والقانون العلمي، الإيمان والعلم المادي (ص ٣٠).
- الطابع العام لأغلب شخصيات هذه المرحلة التاريخية أنها هياكل خارجية ذات أقنعة تاريخية عامة، حوارها زاخر بالمعلومات أكثر مما هو زاخر بخصوبة نفسية أو وجدانية.

- انعكس الطابع التاريخي العام على البناء اللغوي للرواية سواء في السرد أو الحوار بحيث أصبحت مثقلة بالأفكار والمعلومات، أكثر مما تعبّر عن شخصية أو وجدان أو موقف، إنها ذات طابع تاريخي أيضًا مما دفعه إلى استخدام اللغة العربية الفصيحة حتى في المرحلتين الاجتماعية والفلسفية وذلك "لاستمرار الحس التاريخي الشامل" (ص ٣١).

المرحلة الاجتماعية وتبدأ برواية "القاهرة الجديدة" وتنتهي ب"السكرية" آخر أجزاء الثلاثية. ويرى محمود العالِم أن أخطر ما يصادفنا في هذه المرحلة بروز الأنماط الاجتماعية والشخصيات الحية بدلاً من الأقنعة التاريخية. ستنبض القضايا الاجتماعية والصراع الاجتماعي، أما اللغة فستظل على حالها من الرصانة، يغلب عليها التسجيل والتحليل، إلا أنه قد تمتلئ أحيانًا بحرارة التجربة الخاصة والوجدان الخاص (ص ٣٢).

كما يرى أن تنمية رواية "القاهرة الجديدة" في اتجاه واحد أساسًا هو اتجاه حركة بطلها محجوب النفسية والاجتماعية (ص ٣٣). كما يرى أن نجيب محفوظ يقدم هذا البطل لأول مرة نموذجًا إنسانيًّا ونمطًا اجتماعيًّا ناضجًا (ص ٣٤).

أما بقية الشخصيات فأبرزها نجيب محفوظ إبرازًا عقليًّا خالصًا ولعلنا نستثني من هذا شخصية إحسان زوجة محجوب اسمًا وعشيقة الوزير فعلاً (ص ٣٤).

ويغلب على بنائه للشخصيات في هذه الرواية الاتجاه الطبيعي. بمعنى الاستقصاء الدقيق والتحليل التفصيلي لمختلف تلك الشخصيات، وبيان الأسباب والعلل النفسية والاجتماعية وراء مسالكهم وشخصياتهم.

- ما تزال المصادفة عاملاً من عوامل بناء هذه الرواية كذلك وإن تكن تتخذ مدلولاً رمزيًّا جديدًا أكثر رهافة من المدلول القدري الذي وجدناه في المرحلة التاريخية.

- نلمح في بداية الرواية بداية ارتباط وتفاعل بين الطبيعة الخارجية والأجواء النفسية للرواية.
- "يطل" (لاحظ الفعل يطل وعلاقته بالنافذة) في هذه الرواية عنصر سيكون له أهمية بالغة كذلك في البناء الروائي المحفوظي فيما بعد، وسيكون محورًا لكثير من الأحداث في رواياته جميعًا، وذلك هو النافذة. إنها تعبّر عن إمكانية مفتوحة للحوار مع الآخرين والالتقاء بهم (ص ٣٦).
- في بناء هذه الرواية بداية بروز ظاهرة الثنائية الفكرية في التركيب الروائي المحفوظي عامة، بين رجل الإيمان ورجل العلم، رجل المثالية ورجل المادية. وتكاد تكون المأساة في هذا العالم هي في الخروج عن أحد طرفيْ الثنائية.

فإذا ما انتقلنا إلى رواية خان الخليلي سنتبيَّن في بنائها بعض القسمات الأساسية في رواية "القاهرة الجديدة" مثل الثنائية بين بطلها عاكف وراشد.

- تتحرَّك الرواية أساسًا حول شخصية عاكف، لهذا يكاد يغلب على الرواية حركة بنائها ذات الطابع الواحد كذلك.
- تتحرَّك الرواية في إطار زمني محدَّد دقيق، لا في حدود الفصول أو الأشهر فحسب، بل تتحدَّد في بعض الأحداث باليوم والشهر والعام كذلك.
- تزدحم الرواية بالتحليل والتفصيل الدقيق لكل شيء والمتابعة المتأنية لحركة الأحداث والمواقف — وتبرز المصادفة كتعبير رمزي للانتظام بين الأشياء.
- يبرز الشباك كوسيلة للتعرُّف والحوار والتطلُّع إلى الآخرين والحب، كما يبرز معه عنصر آخر سيكون له دوره المتنوِّع في بقية الروايات هو السطح كاللقاءات الغرامية، أو تربية الزهور والطيور، أو الاغتصاب الجنسي حتى جريمة القتل.
- بهذه الرواية تبدأ مرحلة نجيب محفوظ إلى منطقة جغرافية واجتماعية، هي حيّ سيدنا الحسين حيث سنقبع بها طويلاً خلال أكثر من رواية (ص ٣٩).

زقاق المدق من أكثر الروايات عمقًا في التعبير عن المأساة النابعة من البيئة الجغرافية والاجتماعية لتلك المنطقة. وهي خطوة غاية في النضج في بناء روايات نجيب محفوظ، سجل فيها ما يطلق عليه محمود العالم انتصارات معمارية وفكرية جديدة (ص ٣٦). وهي تتميَّز بميزات جديدة منها:

- رغم متابعة الوجدان الداخلي لبطلتها (حميدة) في تمرُّدها على الزقاق إلا أنها تتعمَّق كذلك المشاعر الداخلية لكثير من الشخصيات الأخرى بحيث نجحت في بناء أكثر من نمط اجتماعي متكامل.
- يقوم بناء الرواية أساسًا على التقابل والتصادم بين الزقاق المحدود والعالم الكبير غير المحدود. ومن هذا التقابل والتصادم تتحرَّك مأساة الرواية.

ويرى محمود العالِم أن عبقرية الرواية تكمن في هذا الصدام بين زقاق المدق والحرب العالمية الثانية. ومن هذا الصدام يتفجَّر المعنى اللا أخلاقي للحرب وترف قيم السلام (ص ٤١).

السراب تقدم نموذجًا مناقضًا مقولبًا لحميدة بطلة زقاق المدق، ففي مقابل طموحها وفقرها وتمرُّدها، نجد كامل رؤبة لاظ بطل السراب في تردُّده وجبنه وخجله وعجزه وتلعثمه وانكماشه (ص٤٢).

والرواية تكاد تكون وثيقة نفسية حية لتجربة عقدة أوديب (ص٤٣).

بعدها يتناول محمود العالم روايتيْ "بداية ونهاية" و"الثلاثية" حيث يرى أنه يجمعهما تطوير حياة الأسرة في إطار من الأحداث الاجتماعية والسياسية، مع تفاوت هذا الإطار اتساعًا أو عمقًا بين الروايتين. ويُعد الأب في كلتا الروايتين عاملاً بارزًا من عوامل بناء أحداثهما وفلسفتهما على السواء. فقد كان الأب في "بداية ونهاية" مصدرًا أساسيًّا لأحداثها الفاجعة، بينما في الثلاثية كانت تضم شخصية الأب كأحد المصادر الأساسية لحركة أحداثها (ص ٤٧). وقد تطوَّرت شخصية الأب بعد ذلك في روايات

المرحلة الثالثة – الفلسفية بتعبير محمود العالم – على نحو ما نجد في "أولاد حارتنا" أو "الطريق" (ص ٤٧).

التخطيط والمعمار الفني بين الأحداث والشخصيات يصبح أداة التعبير عما يريد أن يقوله نجيب محفوظ في "بداية ونهاية"، إنه يعبّر هنا بالبناء، يتكلم بالعلاقات: المقابلة والتوازي والتناقض والالتحام والتنافر بين الأحداث والشخصيات خلال حركة توزيع الفصول المختلفة (صفحات ٤٨ – ٤٩) "وكأنما استعار هنا لغة الموسيقى المجردة".

والرواية لا تقدِّم البيئة الاجتماعية وحدها لتفسير الأحداث والشخصيات بل تضيف الملامح الخاصة: الجسدية والنفسية على السواء، فضلاً عن ظروف البيئة المكانية والسكنية. وبتفاعل هذه الملامح جميعًا تتحدَّد المصائر (ص ٥٠) من هنا يتحقّق البناء المتشابك للرواية، إنه ليس التنمية ذات الاتجاه الواحد (كما في الروايات السابقة) إنما التنمية المتشابكة المتفاعلة.

وقد نجد في هذه الرواية آثارًا موروثة من رواياته السابقة مع بعض الإضافات الجديدة بالإضافة إلى:

- المتابعة المتأنية في وصف التفاصيل المادية والنفسية وإن لم يبلغ هذا مبلغ التسجيلية الخالصة.
- الإحساس الزمني والتاريخي لا ينقصها.
- الطبيعة ما تزال وسيلة للتعبير عن أجواء النفس الباطنية.
- تطوُّر السطح في هذه الرواية بحيث أصبح مجالاً للمغامرة العاطفية والعبث الجنسي، ممهدًا لدوره الأكبر في الثلاثية.
- القطار في خان الخليلي كان تجربة من الخارج، أما في "بداية ونهاية" فكان تجربة من الداخل أو وسيلة للحوار واللقاء والإفضاء (ص ٥٢).

- الرائحة النتنة التي استعان بها نجيب محفوظ في "خان الخليلي" للتعبير عن الموت والإرهاص به، يستعين به كذلك في هذه الرواية، لكن لتصوير إحساس طبقي. إنها رائحة الزقاق الذي تعيش فيه الأسرة. يتطلع حسنين الضابط أن يخرج منه ويرتقي عنه في سلم التطوُّر الطبقي (ص ٥٣).
- يواصل نجيب محفوظ في هذه الرواية دراسته النفسية والفنية معًا للشخصية الفردية والأنانية التي نجح في تقديم نماذج متنوِّعة لها في نموذج "محجوب" في "القاهرة الجديدة" و"حميدة" في "زقاق المدق"، و"حسنين" في "بداية ونهاية". قد يختلفون في أساليبهم لكنهم جميعًا يحرِّكهم دافع التطلُّع والطموح.

يقول محمود العالم: إن بناء "بداية ونهاية" لا يخضع لعفوية سرد الأحداث، إنما لتخطيط دقيق لها، بحيث يكون التخطيط نفسه دلالة فكرية، ويرى العالم أنه رغم النضج الذي تلعبه هذه الرواية في توزيع بنائها وتفاعلها وتخطيطها الدقيق، إلا أنها تُعتبر جسرًا يمهد لتخطيط أكثر تعقيدًا وأشد نضجًا في الثلاثية.

الثلاثية: يقرِّر محمود العالم أن الخبرة المتبادلة والتشابك والتفاعل الحي بين الأسرة والواقع الاجتماعي والمعاناة السياسية، هي التي تشكِّل الظاهرة المتكاملة لحركة بناء الرواية ونموِّها واكتمالها أخيرًا (ص ٥٨). كما أن الصراع بين المتناقضات يكاد يكون الإيقاع المتصل لحركة بناء الثلاثية، إنه الحدث الأكبر فيها وهو سر حركتها: صراع الماضي مع الحاضر، القداسة مع الابتذال مع الجنس، الدين مع الإلحاد، المثالية مع المادية، المصادفة والضرورة، الانضباط والتمرد، الأمومة الحنون والأبوية القاسية، الاستقامة والانحراف الجنسي، الحلم والحقيقة، الرغبات الخاصة والتقاليد العامة، صراع الفرد مع الأسرة، والأسرة مع المجتمع، والمجتمع مع السلطة، وصراع الشعب مع الاستعمار.. ما أكثر الثنائيات المتصارعة (ص ٥٩). فالصراعات المتوازية في الروايات السابقة ترتفع هنا إلى حالة تفاعل وتداخل". بهذه الثنائيات المتناحرة، بهذا الصراع والتفاعل، يتناسخ بناء الرواية" (ص ٦٠).

وقدم لنا محمود العالم السمات العامة للثلاثية فيما يلي:

أولاً: الازدواج بين المرحلتين التاريخية والاجتماعية، وليس ثمة توازن بين الأحداث الأسرية والاجتماعية من ناحية، والأحداث السياسية والتاريخية العامة من ناحية أخرى، إنما تقوم بينها تأثيرات متبادلة واستجابات متنوعة الاتجاهات والدلالات (ص ٦٥).

ثانيًا: المصادفة تفلسف المصائر، المصادفة التي لا يدخل الفرد في تدبيرها وتخطيطها لكنها تدخل في تشكيل حياته وعلاقاته بالآخرين. ونجيب محفوظ يمتد بمعناها ليجعل منها تعبيرًا عن ضرورة شاملة ذات مدلول فلسفي أو اجتماعي معين، فهي عنصر من عناصر البناء نفسه سواء من الناحية المعمارية الشكلية أو الناحية الفكرية (ص٦٦).

ثالثًا: ثنائية النماذج والشخصيات: هناك ثنائيات خارجية كالإخواني والشيوعي، والشيوعية والأرستقراطية. وثنائيات داخلية في شخصية واحدة ذات طابع مزدوج مثل شخصية السيد أحمد عبد الجواد تجمع بين التديُّن والفجور، بين الوقار الشديد والمرح الشديد، بين الصرامة والرقة، بين الباطن المبتسم والظاهر الجهم (ص ٦٨). وهناك نوع آخر من الشخصيات ذات سمات ثابتة إلا أنها تنمو وتتطوَّر مع تطور الأوضاع الاجتماعية.

رابعًا: لوحات تسجيلية أم حتمية طبيعية، يتخذ التسجيل في الثلاثية طابع اللوحة الفنية التي تحرص على تصوير ملابسات وتقاليد معينة سواء كانت اجتماعية أو أسرية أو مزاجية (فيما يكشف أن وراء إبداعها دراسة للعادات والنكات والأغاني...) بحيث نكتشف أمامنا أسرار عالم من عوالم حياتنا الاجتماعية والقومية التي اندثرت تمامًا.

أما الطابع الآخر للتسجيل فهو طابع تحليلي طبيعي مغرق، يجتهد للبحث عن الأسباب النفسية أو الاجتماعية أو الوراثية للظواهر المختلفة.

خامسًا: ازدواج التعبير وتنوعه. فلغة الثلاثية تعبِّر أولاً عن طابعها التاريخي العام بحيث يشيع فيها حس تاريخي بالعتاقة والرصانة والوقار، لكنها تعبّر من ناحية أخرى عن حيوية الواقع الاجتماعي المتشابك مما يشيع فيها ازدواجًا، بل قد يفرض عليها أشكالاً متنوعة من التعابير (ص ٧١).

كذلك فإن الثلاثية من أكثر روايات تلك المرحلة استخدامًا للمونولوج الداخلي. يقول محمود العالم: ولعل من لمسات العبقرية حقًّا في هذه الرواية خروج أمينة من حدود التأمُّل والتذكُّر إلى عالم المونولوج الداخلي، وكشفها لباطنها الخبيء الزاخر بالمشاعر والأحزان، عقب وفاة زوجها السيد أحمد عبد الجواد.. ما كانت تجسر وما كان يجسر حتى مؤلف الرواية أن يكشف لنا باطنها في حياة زوجها.. هذه الشخصية المتسلّطة (حتى تسلّطت على مبدعها) هكذا يعبر لنا محمود العالم عن توحُّده مع إبداع نجيب محفوظ لشخصياته.

ويتوقّف العالم وقفة طريفة عند الشباك أو المشربية والسطح في الثلاثية، فمن الشباك تنتظر أمينة زوجها ليلا، وتتابع الأب والأبناء وهم يغادرون إلى مهامهم، وفيه ترقب عائشة الولهانة ضابط قسم الجمالية. وقرب نهاية الثلاثية تصبح المشربية مأوى السيد أحمد عبد الجواد يتأمل منها العالم وينتظر عودة أمينة التي تحرَّرت.

أما السطح فيصبح كذلك مجالاً تتنوَّع به مسالك الشخصيات وتتحدَّد فيه كذلك بعض الأحداث (ص ٧٣).

سابعًا: معيار الفصول والشخصيات والقيم يعبر عن فلسفة الرواية، فهو يمضي لتحقيق غايته بإيقاع فني على درجة عالية من التعقيد والاتزان معًا، التشتُّت والانتظام معًا (ص ٧٤).

ويختتم محمود العالِم هذا الفصل بتقريره: إن أعمق ما قاله نجيب محفوظ قد حكاه في صمت معماره الفني، ثم يستطرد معلنًا: ولعل هذا مما يمهد للمرحلة الثالثة الفلسفية

التي – كما يقول – يغلب عليها طابع التجريد الفكري والأدق أن الفكر فيها ربما كان يسبق التجسيد بعكس روايات المرحلتين السابقتين.

في الفصل الرابع يناقش روايات: أولاد حارتنا (١٩٥٩)، اللص والكلاب (١٩٦٢)، السمان والخريف (١٩٦٣)، الطريق (١٩٦٤)، الشحاذ (١٩٦٩)، ويكرِّر ذكر الأزمة التي عاناها نجيب محفوظ بقيام ما يطلق عليها ثورة ١٩٥٢ وإعلانه أنه لم يعد عنده ما يقال، وأن أدب المرحلة الجديدة هو أدب الطبقة العاملة، وأنه انتهى أدبيًّا (ص٨٢). إلا أنه في عام ١٩٥٩ استطاع أن يخرج من الأزمة بروايته "أولاد حارتنا" حيث ألغى الازدواج بين اليسار واليمين "علي طه ومأمون، علي راشد وعلي عاطف، عدلي كريم والشيخ المنوفي، أحمد وعبد المنعم"، وأقام وحدة جدلية حية منهما هي خلاصة فلسفة نجيب محفوظ في مرحلته الروائية الجديدة، وهي كذلك سر المعمار الفني لهذه المرحلة كلها (ص ٨٤).

ويعلن محمود أمين العالِم أن أولاد حارتنا هي ببساطة – فيما يعتقد – "توكيد للمعنى الإنساني الصرف للأديان وأن جوهر الدين هو العدالة والأمن والكرامة والحرية والمحبة والخير، هو التقدم للإنسان (ص ٨٥) وأن العلم امتداد واستمرار لرسالة الأديان"، بل هو وسيلة لتحقيق أنبل أهدافها". وعرفة لم يكن مجرد مخترع، بل هو زوج عاشق، زوجته تُدعى عواطف. وفي الزواج معنى من معاني اللقاء بين العلم والشعر، العلم وإنسانية الإنسان (صفحات ٨٥ – ٨٦). "وهكذا نجد في أولاد حارتنا إجابة محدَّدة لسؤال ظل معلقًا في نهاية الثلاثية لسبع سنوات (ص ٨٦) كما يعلن محمود العالم أن "أولاد حارتنا" لهذا المعنى ضرورة فكرية تحتمها نهاية الثلاثية التي هي حصيلة لفلسفة نجيب محفوظ عامة في رواياته السابقة. فهذا "المركَّب الفلسفي الجديد الذي استطاع أن يرتفع به فوق الثنائية والازدواجية في طريق المثل الأعلى.. مصدر لميلاد معماري فنيّ جديد يتلاءم مع هذه الرؤية الفلسفية الجديدة" (ص ٥٦).

بعدها يقدم لنا نجيب محفوظ روايته اللص والكلاب حيث يتبين لبطلـــها ســـعيد مهران خطأه الفلسفي – على حد تعبير محمود أمين العالم – إذ لا قضاء على الفـــساد بغير عمل منظم، فالتصوُّف وحده لا يقدم حلاًّ، والحب وحـــده لا يكفـــي، والعمـــل الفردي الفوضوي لا ينتهي به إلا إلى الموت وحيدًا معزولاً ضائعًا (ص ٨٧).

وتأتي رواية "السمان والخريف" لتضيف إلى تلك الرؤية الجديدة، وإن اختـــارت زاوية أخرى حيث نلتقي بنموذج آخر من أولاد حارتنا. فإذا كانت اللص والكـــلاب تعبر عن وجدان متمرِّد يسعى لتغيير الواقع الجديد، فإن السمان والخريف تمثـــل واقعًـــا متغيرًا يصطدم به وجدان متجمد (ص ٨٨). إن قضية بطلها عيسى الدباغ لم تكن مجرد "عمل" بل قضية "دور" في الحياة. إنه يريد أن يغير حياته تغييرًا جذريًّا لكـــن كيـــف؟ ويواصل الملل وفقدان الاتجاه حتى يلتقي في الظلام تحت تمثال الماضي – سعد زغلول – بشاب فارع الطول مفتول العضلات بين أصبعيْ يسراه وردة حمراء، وينظر إلى الأمـــام بوجه مبتسم ويتبادلان بضع كلمات. وعندما يغادره الشاب ينتفض عيسى الـــدباغ في نشوة حماس مفاجئة ويمضي في طريق الشاب بخطا واسعة، تاركًا وراء ظهـــره مجلـــسه الغارق في الوحدة والظلام (ص ٨٩).

و"الطريق" هي الرواية الثالثة مباشرة بعد "السمان والخريف". ويرى محمود أمين العالِم أنها تعميق لبعض جوانبه، تلك الإجابة العامة عن الطريق، وإن تكن إجابة إيجابية تتخذ مظهرًا سلبيًّا (ص ٩٠)، فهي تبدأ بالبحث عن طرق الكرامة والحرية والسلام، ولا يتم البحث بالتمرُّد الفردي كما فعل سعيد في اللص والكلاب، أو بالتجمُّـــد والملـــل والتأمين المالي كما فعل عيسى الدباغ في السمان والخريف، إنما يتم البحث هنا بـــسؤال كبير عن أب مفقود. إنه هذه المرة ولد صريح من أولاد حارتنا يسأل عن الجـــبلاوي، يبحث عنه.. ليجد عنده الكرامة والحرية والسلام (ص ٩٠) إنه امتداد لنماذج مـــشابهة في رحلة الثلاثية مثل الشيخ متولي عبد الصمد والشيخ الجنيدي في "اللص والكـــلاب" وسمير عبد الباقي في "السمان والخريف".

وشحاذنا في رواية "الشحاذ" ليس أعمى ولا متسولاً، لكنه يفقد شيئًا فشيئًا رؤية الظواهر ويكفُّ عن التعلّق بالحياة والمال والعمل، وترتفع مدائحه شيئًا فشيئًا بحثًا عن الحقيقة ونشوة اليقين (ص ٩١) إن شحاذنا محام كبير مشهور هو الأستاذ عمر مريض بمرض موهوم لا علاج له عند الطبيب إلا الرياضة والرجيم وتغيير الجو، لكن مرضه يتضاعف، بل يتفاقم ويتبلور في البحث عن إجابة عن سؤال محدد: ما معنى الحياة؟ ويتطلّع إلى نشوة، إلى إحساس جديد بالحياة، بمعنى، انطلاقه إلى ما وراء المألوف والمحدود (ص ٩١) ويهجر أقرانه باحثًا عن نشوته في المرأة والحب والجنس، ثم ينبذ عشيقته ويعيش منفردًا ينتظر معجزة الخلق ونشوة اليقين، وتلتقي نهاية الشحاذ بنهاية أولاد حارتنا، فلا طريق إلى الجبلاوي بهجران الناس بل بالعمل ومحبة الآخرين والمسئولية (ص ٩٣).

إنها رواية أخرى عن الطريق، وهي توكيد للمعنى العام لرواية أولاد حارتنا وتنمية لعناصر فكرية وفنية متعدِّدة في بقية روايات تلك المرحلة (ص ٩١).

ويرى محمود أمين العالم أن روايات تلك المرحلة دعوة تسعى لإقامة هذا المركب الفلسفي من العلم والشعر (ص ٩٥). فهي روايات ذات قضية محددة، لهذا جاءت الأحداث والشخصيات والمواقف رموزًا وأقنعة للتعبير عن هذه الأطروحة أو القضية (ص ٩٥).

ومن ناحية الشكل فإن روايات هذه المرحلة تكاد تصبح قصائد درامية (ص٩٦) ولم يعد يعنينا تتبُّع مصائر شخصياتها كما كنا نفعل في مرحلة الثلاثية، إنما المهم هو مصير الفكرة واكتمالها (ص ٩٦).

كذلك فإن روايات تلك المرحلة تخرج من الحدود التاريخية العامة التي كانت طابع المرحلة الأولى من رواياته. حقًّا إن بناء أولاد حارتنا تعبير عن تاريخ وتصوُّر هذا التاريخ، لكنه تاريخ الأفكار والقيم، يصبح فيه للتاريخ مذاق الفلسفة المجردة لا مذاق

الأحداث الجارية. وروايات هذه المرحلة جميعًا روايات أبطال تقوم على عاتقهم أحداث الرواية (ص ٩٨). وفلسفة هذه المرحلة لا تنبع من عقدة نفسية إنما من موقف فكري أساسًا (ص ٩٩).

كما تلعب المصادفة دورًا طفيفًا للغاية على خلاف المرحلتين السابقتين، وتقوم بوظيفة فكرية كذلك في بناء فلسفة الرواية (ص ٩٩).

ومن الطبيعي كذلك أن تتخذ الوراثة في هذه المرحلة الروائية مدلولاً مختلفًا كذلك فلا تصبح هذا الحتم الطبيعي الذي فكاك منه كما تأملناه في مرحلة الثلاثية، بل نجد الوراثة هنا إمكانية ثورية متنوعة متجدِّدة (ص ٩٩).

وثمة ملاحظة شكلية أخيرة حول المعمار الفني لروايات هذه المرحلة هو التماثل في البناء بين أكثرها سواء في عناصرها أو شخصياتها أو مواقفها أو أسئلتها الأساسية، وهو تماثل حي قد يزخر بالتناقض ويشكل من الروايات جميعًا وحدة فنية متكاملة، سنجد دائمًا السؤال عن الطريق، عن معنى الحياة، عن الجبلاوي، عن الأب، عن الله. كذلك نجد العاهرة، والابنة، والمتصوِّفة، والشحاذين، العقم والخصوبة، وعشرات العناصر الفكرية والموضوعية التي تقيم تشابهًا وتماثلاً بين الهيكل العام في بناء روايات هذه المرحلة جميعًا، وإن اختلفت وطبيعة هذه العناصر ودلالتها من رواية إلى أخرى (صفحات ١٠٠ – ١٠١).

* * *

وبعد أن يقدم محمود أمين العالِم ما يطلق عليه "دراسات متفرِّقة": عودة إلى ثلاثية بين القصرين، الطريق.. يتناول ما يسميه: مرحلة أدبية جديدة للتعبير عن مرحلة اجتماعية جديدة معلنًا أن أدب نجيب محفوظ لا يتوقَّف أبدًا عن التطوُّر (ص ١٢٨).

في مرحلته الأولى عبّر في رواياته التاريخية الثلاث عن رؤية اجتماعية فيها احتجاج ورفض لمصر الملكية والإقطاع والاستعمار. ومن القاهرة الجديدة حتى الثلاثية عبّر

بالحدث الاجتماعي عن تطوُّر الوجدان القومي والفكري لمصر من بداية القرن العشرين حتى سنوات الحرب العالمية الثانية، ومن أولاد حارتنا حتى الشحاذ أخذ يحدِّد ملامح الطريق إلى المعاني الأساسية للحياة الأساسية: الكرامة، والحرية، والسلام والمحبة والعمل. قدم أبشع صورة لفقدان الطريق، للعزلة الكاملة والسلبية المطلقة إزاء حركة الحياة، وبجريمة قتل في شارع الهرم قال لنا في هدوء وحسم إن العزلة والسلبية هما إيجابية مخربة قاتلة (ص ١٢٨) وفي فندق ميرامار عادت الحياة تدب من جديد في أدب نجيب محفوظ، نعود إليها مسلَّحين بخبرة المرحلة "الفلسفية" كلها، مطلين مع نجيب محفوظ على أفق جديد من التعبير الفني والرؤية الاجتماعية (ص ١٢٩) يستعين فيها مع وسائله التعبيرية السابقة – بصياغة شكل مركب جديد، يمزج السرد بالاستبطان النفسي بالتحليل الاجتماعي بالرمز الشعري مزجًا هادئًا وقورًا (ص ١٢٩).

ويختتم محمود أمين العالم كتاباته عن المسيرة الروائية لنجيب محفوظ بفصل عنوانه "بين ثرثرة عل النيل وميرامار" لكنه لا يعرض فيه إلا لرواية ميرامار. ويذكِّرنا أن نجيب محفوظ عرض لأحداث هذه الرواية من خلال التجربة الخاصة لأربعة أشخاص هم عامر وجدي وحسن علام ومنصور باهي وسرحان البحيري. لهذا كنا نعود مع كل شخصية من هذه الشخصيات إلى بداية الأحداث نتابعها من الرواية الخاصة لهذه الشخصية أو تلك مما يعمق الأحداث بتعدُّد زوايا الرؤية وتنوُّعها.

ويبدي محمود العالم نقده لعدم عرض رؤية كلٍّ من صاحبة البنسيون اليونانية المسنَّة، أو رؤية زهرة خادمة البنسيون الريفية الهاربة من زيجة مفروضة عليها في القرية معلنًا أنها نموذج فريد وجديد في أدب نجيب محفوظ، إنها أول فلاحة تتحرَّك في رواياته باحثة عن الاستقرار والمحبة.

ثم يعلق قائلاً: إن نجيب محفوظ بهذه الرواية ينتقل في الحقيقة من البحث الفلسفي عن الطريق إلى المعنى المطلق للحياة والوجود، إلى البحث عن القيم الحية في حياتنا الاجتماعية الجديدة. ولعل هذا ما يفسر استعانته بمنهج تنوُّع الشخصيات في مواجهة الحدث الواحد (صفحات ١٣٢-١٣٣).

نجيب محفوظ – صداقة جيلين

لمحمد جبريل

هذا الكتاب يمكن أن نُطلق عليه أكثر من عنوان: دليل إلى نجيب محفوظ أو العالَم القصصي لنجيب محفوظ، لكن محمد جبريل آثر أن يهبه عنوانًا وجدانيًّا "صداقة جيلين"، لهذا فإن عنوان الكتاب كان يمكن أن يكون "كيف تصبح صديقًا لنجيب محفوظ" أو"الطريق إلى صداقة نجيب محفوظ". والمقصود بنجيب محفوظ هنا: الإنسان وعالمه القصصي معًا.

ويعتمد منهج الكتاب على ثلاثة مصادر: النصوص – الأحاديث – الدراسات النقدية – وينقسم إلى خمسة فصول: الفصلان الأولان محورهما شخصية نجيب محفوظ وما حولها من أسرة وبيئة وأصدقاء... الخ، والفصلان التاليان حول موضوعاته الروائية. أما الفصل الأخير فمحوره تتويج إبداع نجيب محفوظ بجائزة نوبل.

محمد جبريل إذن يكتب في كتابه: نجيب محفوظ: صداقة جيلين، قصة قصص روايات نجيب محفوظ، مثلما فعل في كتابه السابق "مصر في قصص كُتّابها المعاصرين" (١٩٧٣)، الفارق أنه في ذلك الكتاب السابق تناول موضوعًا واحدًا هو مصر عند عدد كبير من أدباء مصر، بينما في كتابه "صداقة جيلين" قام بمسح شامل للعالم القصصي لأديب واحد هو نجيب محفوظ.

يبدأ الكتاب بفصل عنوانه "التكوين"، يبحث فيه محمد جبريل عن العوامل التي أثّرت في تكوين نجيب محفوظ وفي عالمه القصصي ابتداء من الشخصيات التي اتصل بها مثل الأب والأم حتى الذين تتلمذ عليهم من أدباء ومفكرين مصريين وأجانب، والذين

صادقهم مثل عدلي كريم في الثلاثية وفيه ملامح من سلامة موسى، بينما رياض قلدس فيه ملامح من مجايله الأديب عادل كامل. وهناك أيضًا طه حسين والعقاد والمازني والحكيم والشيخ مصطفى عبد الرازق الذي كان يلقي دروسًا في الفلسفة الإسلامية يستمع إليها نجيب محفوظ الطالب بقسم الفلسفة في الثلاثينيات من القرن العشرين، ثم يسافر محمد جبريل إلى البيئة الأوسع فيتتبع آثار إميل زولا في الثلاثية وعنايته بعنصر الوراثة، ثم بلزاك عندما يصف ملامح المدينة التي تدور فيها الأحداث الروائية ويقف أمام شارع بالذات لأنه الشارع الذي وُلد فيه، وإن كان نجيب محفوظ لم يقرأ - إلا عندما تطوَّر اتجاهه - فلوبير وستندال، لكنه اشترك معه في الإعجاب بالكاتب الاسكتلندي وولتر سكوت. كذلك تأثر بدستويفسكي وتشيكوف وبروست والسورياليين مبرهنًا على ذلك إما من كتاباته أو أحاديثه، ثم يعرج محمد جبريل على المناخ السياسي الذي نشأ فيه نجيب محفوظ، والاحتلال البريطاني لمصر، والحرب العالمية الأولى (١٨١٤ - ١٩١٨) وحزب الوفد وسعد زغلول وحزب الأحرار الدستوريين، وعلاقة ذلك كله بروايات نجيب محفوظ التي لا تبعد عن الهموم الاجتماعية والسياسية حتى الروايات ذات الاتجاه الفلسفي مثل "الطريق" و"الشحاذ" حتى أن نجيب محفوظ يصف نفسه بأنه "من أدباء الفعل المضارع".

ثم يتناول محمد جبريل بعد ذلك أثر البيئة في حياة كلٍّ من نجيب محفوظ والشخصية الفنية التي عبَّرت عنه: كمال عبد الجواد، حيّ الحسين أو المقهى، حتى ينتهي إلى القول إن نجيب محفوظ تعبير عن البيئة القاهرية وأضيف: في القرن العشرين.

أما الملامح الأخرى التي كانت عنوانًا للفصل الثاني، فقد بدأت بمحاولة الدخول إلى عالم نجيب محفوظ القصصي من باب آخر، إذ حاول محمد جبريل أن يجيب على التساؤل: من أين يستوحي الفنان أعماله؟ فيشير إلى بعض الشخصيات الواقعية التي استوحى منها نجيب محفوظ شخصياته الروائية مثل "عائشة" صغرى الأختين في الثلاثية التي استمدها الكاتب من فتاة اسمها عائشة لم تكن تجاوز التاسعة لكنها كانت أقوى

شخصية بين الصبيان والبنات في الكتّاب الذي أمضى فيه نجيب محفوظ أعوام تعليمه الأولى، ومثل بطل السراب "كامل رؤبه لاظ" واسمه الحقيقي "حسين بدر الدين"، كان ثريًا ضيّع كل ما يملك حتى لجأ إلى التسول، و"سعيد مهران" بطل "اللص والكلاب" مستمد من شخصية أحد السفاحين واسمه محمود أمين سليمان... الخ.

ثم يفسر لنا محمد جبريل لماذا أجّل نجيب محفوظ زواجه حتى عمر الثانية والأربعين، وأنه نتيجة تخوُّفه أن يعطله الزواج وما يترتب عليه من مشاغل الأسرة والأبناء عن إنتاجه الإبداعي، فلما توهم أنه قد انتهى من الإبداع بعد الثلاثية قرّر الزواج، وكان في ذلك متأثرًا بالعقاد ومتابعة حياة المتزوجين في أسرته.

ثم تناول محمد جبريل دور انشغال نجيب محفوظ بكتابة السيناريو وتأثيرها سلبًا وإيجابًا في إبداعه. كما أشار إلى ما قوبلت به أعمال نجيب محفوظ من حفاوة نقدية (محمد جبريل، نجيب محفوظ – صداقة جيلين، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٣، ص ٧٧)، وأن نجيب محفوظ وضع دائرة معارف ضخمة للحياة بالنسبة للمجتمع المصري منذ مطلع القرن العشرين.

وينبه محمد جبريل إلى قول نجيب محفوظ: ينبغي أن تجعل لكل هواية أو رغبة أو متعة خانة لكي تضبطها، وبالفعل ذاكرت ولعبت وأحببت وكل حاجة عملتها (ص٤٤) وليس عزوفه عن فكرة السفر إلى الخارج إلا خوفًا من كسر هذا النظام.

بعد ذلك تحدث محمد جبريل عن دور النظام في إبداع نجيب محفوظ كمًّا وكيفًا – إلى جانب موهبته طبعًا – وأثر اشتغاله وانشغاله بالوظيفة الحكومية على إبداعه سلبًا وإيجابًا حيث إنه كان على حساب تفرغه للعمل الأدبي من ناحية، وضرورة اختلاطه بجمهور يستمد منه شخصياته الروائية من ناحية أخرى. ثم دور النوتة الصغيرة التي لا تفارق جيب جاكتته يدون فيها كل ملاحظة أو كلمة سمعها تفيد في إبداعه.

وعندما تناول محمد جبريل قول نجيب محفوظ "أنا لست ناقدًا"، وليست وظيفتي كتابة المقدمات. فإنه كان يمكن أن نضيف ملاحظة هامة في حياة نجيب محفوظ الأدبية، أنه كان أيضًا لا يرد على أي نقد وُجه إليه إلا في حالات نادرة.

وفي الفصل الثالث ينتقل محمد جبريل من تقديم شخصية نجيب محفوظ وبيئته ليتناول شخصياته الروائية، فإذا كانت الحارة والدرب والتكية والخلاء والنافذة والمشربية وغيرها، هي المكان في أعمال نجيب محفوظ، فإن شخصياته كثيرة ومتنوعة وإن اقتصرت في الأعم على ناس من المدينة ومن الطبقة المتوسطة. فهناك الأب والأم والأخ الأكبر والحبيبة والزوجة والموظف والتاجر ورجل الدين والمسطول والمومس وصبي القهوة والشرطي والقواد والضابط والفتوة والمجذوب والشحاذ.. يقول محمد جبريل: الأسرة في أعمال نجيب محفوظ هي التعبير عن الخصائص الأجمل في المجتمع المصري. والأم تختلف من عمل له إلى آخر، وعلى سبيل المثال فأمينة في "بين القصرين" تعبر عن الاستسلام الكامل بما يناقض موقف الأم في "بداية ونهاية"، والطلبة في أعمال نجيب محفوظ هم التعبير عن التمرد أو الرغبة في التغيير بل الثورة. والموظفون والوظيفة لها دورها في العالم الروائي لنجيب محفوظ، وقد أتاحت هذه النقطة لمحمد جبريل أن يطبق منهجه تطبيقًا نموذجيًا، فهو يتناول الوظيفة في حياة نجيب محفوظ الشخصية لينتقل بذلك إلى عالم الوظيفة والموظفين في أعماله، بعدها يتناول التجار والتجارة في هذه الأعمال.

والحبيبة شخصية أساسية كذلك في معظم أعمال نجيب محفوظ، ويلاحظ هنا محمد جبريل أن عاطفة الحب في أعمال محفوظ لا تأخذ شكلاً متكاملاً بتكامل الروح والجسد، والعقل والقلب في تحقيق السعادة للإنسان. الحب عنده واحد من اثنين: إما كمال عبد الجواد الذي يشف حبه لعايدة بما يجعلنا نحس برفيف أجنحة الملائكة حولها، وإما ياسين عبد الجواد الذي لا يعرف من الحب إلا أنه شهوة بهيمية لا يعرف فارقًا بين العشق والزواج (١٢٣)، ومع أن أحمد عبد الجواد لم يكن يعرف من الحب إلا جانبه الحسي، فإن حبه للغناء والطرب والفكاهة والعبارة الجميلة، سما بالشهوة إلى أسمى ما يمكن أن تسمو إليه في مجالها العضوي (١٢٥).

والفتوة في أعمال نجيب محفوظ تعبير عن حالين متناقضين: القهر، وهـذا شـأن معظم فتوات نجيب محفوظ، والمدافع وهم قلة مثل عاشور الناجي في الحرافيش.

أما العوالم فهن مجرد تسجيل لملمح مهم في حياة المجتمع منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين (ص ١٢٩).

أما المومس فهي — في كل الأحوال — ضحية للظروف الاجتماعيـة القاسـية وغياب العدل الاجتماعي وانسحاق الطبقات الأدنى، فضلاً عن تفـشي قـيم سـلبية كالوصولية والانتهازية واللا انتماء، الخ (صفحات ١٣١ — ١٣٢).

ويلاحظ أن العوالم مثل زنوبة وزبيدة وجليلة وغيرهن يبـدون أكثـر مـساواة بالرجل من الزوجات أمينة وخديجة وعائشة.

كذلك فـإن الشذوذ الجنسي علامة من علامات الفسـاد في العهـد البائـد (ص ١٣٥).

وبعد مقدمة طويلة في علاقة الفلسفة بالأدب يناقش محمد جبريل في الفصل الرابع الفلسفة في أدب نجيب محفوظ فيعلن أنه ليس هناك ترابط بين مجموع أعمالـه، بحيـث نتعرَّف من خلاله على فلسفة حياته أو نظرته الشمولية، تطـوُّره الروحـي والعقلـي والوجداني، اتصال إبداعاته... (ص ١٥٦).

وحين سأل محمد جبريل نجيب محفوظ عن رسالة الأديب أجاب أنه يحـاول أن يقدم من خلال إبداعاته جوابًا على الأسئلة التالية، ما هي حياتنا؟ وماذا ينبغي أن تكون؟ وماذا ينبغي أن نفعل بها؟ (ص ١٦٠).

فعبقرية نجيب محفوظ لا ترجع فقط إلى شخصيته وما ألزم نفسه به من نظام، ولا إلى تنوُّع ما طرقه من موضوعات في قصصه ورواياته، بل كذلك إلى تطـوُّر أسـاليبه وتنوُّعها بحيث قسمها النقاد إلى مراحل أحيانًا ثلاث وأحيانًا أربع وأحيانًا أقل أو أكثر:

المرحلة التاريخية أو الفرعونية، مرحلة الواقعية الاجتماعية، ويتميز الفن الروائي عند نجيب محفوظ في هاتين المرحلتين من ناحية القالب القصصي بأنه يسير على نهج القالب الروائي في الأدب الغربي في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حيث نجد أنفسنا أمام حشد من الشخصيات، قد يبرز واحد أو اثنان منها باعتبارهما بطليْ الرواية، لكنهما لا ينفردان بهذه البطولة، بل توجد إلى جانبه أو جانبهما مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم في البطل ويتأثرون به، وقد يفرد المؤلف لهم فصولاً بأكملها على نحو ما نجد عند ديكنز وتولستوي، وحيث يعرض المؤلف لحادث ثم يتركه في الفصل الذي يليه ليعرض لحادث آخر، فإذا كان الفصلان الثالث والرابع عاد إلى موضوع حديثه في الفصل الأول. وكأن أمامه مجموعة من الخيوط يحيكها في نسيج متماسك. كذلك كان الاهتمام بالتفاصيل هو العنصر الغالب على أسلوب تلك الروايات: تفاصيل الأمكنة وهيئة الأشخاص ودوافعهم النفسية والحياة الاجتماعية والسياسية والفنية حتى ليبلغ الوصف التسجيلي في بعض الصفحات درجة الإملال. وهذه هي طريقة المدرسة الواقعية التي يتم بها ما يُعرف في الأعمال الأدبية بعملية الإيهام بالواقع.

ثم انتقل نجيب محفوظ إلى مرحلة أدبية أو إبداعية ثالثة سماها هو نفسه مرحلة الواقعية الجديدة تضافر في الانتقال إليها بحثه عن شكل جديد حتى لا يكرر نفسه فضلاً عن ظهور عوامل اجتماعية وسياسية في المجتمع المصري بعد قيام ثورة ١٩٥٢، إلى جانب ما جد في الأدب العالمي من تطوُّرات، وهي واقعية تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وتركز على بطل أساسيّ واحد تدور في فلكه بقية الشخصيات الثانوية، ويستخدم أكثر من ضمير وأكثر من زمن، كما يسيطر المنولوج في أكثر من مرحلة ومن عمل.

أما الفصل الأخير للكتاب فقد وضع محمد جبريل عنوانه "الطريق إلى نوبل"، افتتحه بمنح الجائزة العالمية للأدب لعام ١٩٨٨ لأديبنا نجيب محفوظ رغم أن العالمية — كما يقول محمد جبريل — لم تكن شاغلاً له (ص ٢٧٥). ويذكّرنا بقول محفوظ

"المشكلة الحقيقية هي أننا لم نصل بعد إلى المحلية، وليست هي عدم الوصول إلى العالمية". ويعلق محمد جبريل قائلاً: لقد أعلن فوز نجيب محفوظ في وقت كانت الحياة المصرية تنشد نسمة هواء مصدرًا للفرحة، باعثًا على تجديد الثقة بالنفس، كل شيء كان دافعًا للإحباط (ص ٢٨٧).

والواقع أن اكتشاف أعضاء جائزة نوبل للأديب نجيب محفوظ لم يكن إلا تأكيدًا لاكتشافنا العربي الأسبق، والذي يسعدني أن أكون مساهمًا فيه بداية بما نشرته عن روايته "السراب" في مجلة علم النفس عام ١٩٥٠.

* * *

تحية لمحمد جبريل هذا الكتاب الإضافة الذي تناول مبدعنا نجيب محفوظ، منبهين إلى أنه أحد المراجع القليلة التي شارك نجيب محفوظ في تأليفها على نحو ما أعلن محمد جبريل في مقدمته "أسأل أنا ويجيب هو".

المجالس المحفوظية

جمال الغيطاني

نشرت دار الشروق عام ٢٠٠٦ ثلاثة مؤلفات عن نجيب محفوظ للأدباء بالترتيب الهجائي جمال الغيطاني ورجاء النقاش ومحمد سلماوي.

المجالس المحفوظية لجمال الغيطاني:

سبق للأديب جمال الغيطاني أن نشر عن نجيب محفوظ كتابه "نجيب محفوظ يتذكر"، صدرت طبعته الأولى عام ١٩٨٠ في بيروت، والثانية عام ١٩٩٧ في القاهرة. لكنه رأى أن هناك ما يمكن إضافته وأن شخصية نجيب محفوظ يمكن أن توحي له بكتاب آخر يكون عنوانه المعّبر عنه "المجالس المحفوظية" وهو أحد مؤلفات أربعة نشرتها دار الشروق بالقاهرة عن نجيب محفوظ عام ٢٠٠٦، وذلك بعد أن حصل المهندس إبراهيم المعلم صاحب الدار على حقوق نشر مؤلفات نجيب محفوظ طباعة وبالأسطوانات المدعمة وعبر شبكة الاتصالات الدولية في مقابل مليون جنيه مصري دفعها له كاملة دفعة واحدة (المجالس المحفوظية، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٣١٣).

ويقسِّم جمال الغيطاني كتابه إلى ثلاثة أقسام أولهما بعنوان "مجلس العام الثالث والتسعين"، أما الجزء الثاني فهو كما أوضح في مقدمته "نص المجالس التي جرت عام ١٩٧٨ من القرن العشرين كل يوم اثنين على مدى شهور الصيف، وقد صدرت من قبل في كتاب، نجيب محفوظ يتذكر"، أما القسم الثالث فيضم نصوصًا تابع من خلالها نجيب محفوظ في القاهرة القديمة ومجالس خاصة بأحداث معينة. والأقسام الثلاثة كما

يقول الغيطاني ترصد وتسجل معالم رفقته مع نجيب محفوظ لأكثر من أربعة وأربعين عامًا، ملقية الضوء على عالمه وآرائه.

وفيما يتعلق بجمال الغيطاني فإن المجالس المحفوظية بدأت بالنسبة له في مقهى الأوبرا عام ١٩٦٠ (ص٢٥)/ أي وعمره خمسة عشر عامًا، فهو يذكر في بداية الجزء الأول تاريخ ميلاده وهو عام ١٩٤٥، وهو ما يدل على الطموح الأدبي عند جمال الغيطاني منذ مراهقته المبكرة. وجلسات مقهى الأوبرا كانت قد بدأت في منتصف أربعينيات القرن العشرين، وكنت من الجيل الأسبق وأحد شهودها كما سبق أن ذكرت في مقدمة هذا الكتاب وكيف كان سبب انفضاضها.

ومن مقهى الأوبرا عام ١٩٦٠ انتقل مجلس نجيب محفوظ إلى مقهى الفيشاوي عام ١٩٦٧ عام النكسة، ويذكر جمال الغيطاني من مناقشاته تصريح نجيب محفوظ: إذا كنا مش قادرين نهزم إسرائيل عسكريًّا، يبقى نحاول ندوَّر على وسيلة للصلح (ص٢٧) ومن الفيشاوي إلى مقهى ريش عام ١٩٨٠ حين قابل الغيطاني نجيب محفوظ وهو مصدوم بوفاة والده، فكانت كلمات العزاء من نجيب محفوظ "من يدرينا كما أن المادة تتحوَّل إلى أشكال أخرى ربما يتبقى الوعي بشكل ما، من أين لنا أن نقطع باستحالة اللقاء" (ص٥٨). ثم انتقل اللقاء إلى مقهى علي بابا بميدان التحرير عام ١٩٨٩، ثم فرح بوت عام ١٩٩١ حيث يذكر جمال الغيطاني إحدى نكات نجيب محفوظ التي يتميز بها وبقفشاته: كانت المرأة إذا ضاق بها الحال وبدأت طريق الانحراف تذهب إلى البوليس لتسجيل اسمها، وتقول للضابط أنا عاوزة أمشي في الوعد. وهكذا تحصل على ممارسة الدعارة. مرة مال القاضي الإنجليزي على عضو اللجنة سأله: فين الوعد ده يا حبيبي؟ ثم انتقل المجلس إلى كافتيريا الشيراتون في صيف ١٩٩٥ حيث لم تطل الجلسة وكانت العودة إلى فرح بوت.

في هذه الجلسات تحدَّث نجيب محفوظ عن بداياته الأدبية حين أقام علاقات مع أبناء جيله: يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس وعلي أدهم. "أول جنيه أخذته من

بمجلة الثقافة سهر به أصحابي في العباسية، أكلنا كبابًا وكفتة. المعلم كرشة راح يصفق مرحًا ويقول: الأدب كسب فلوس يا أولاد. لكنها فرحة لم تطل إذ عندما ذهب بقصة أخرى عنوانها "في أثناء الغارة" عن أم عندما عادت إلى البيت وجدت جثة ابنها دون رأس، الرقابة أنذرت المجلة: كيف تسمحون بنشر قصص بهذا الشكل تثير رعب الناس، وعندما ذهب لقبض الجنيه الثاني فوجئ بسكرتير تحرير المجلة يقابله بجفاء شديد، فترك الجنيه و لم يعد إلى مجلة الثقافة ثانية.

ثم يتحدَّث نجيب محفوظ عن نشر قصته الأولى بعد ذلك في مجلة الرسالة التي كان يصدرها أحمد حسن الزيات إلى جانب الرسالة وتختص بالقصة، ثم انضمامه إلى لجنة النشر للجامعيين عندما شكَّلها عبد الحميد جودة السحار.

ثم يعود نجيب محفوظ إلى ذكرياته حين استدعاه وكيل وزارة الأوقاف الشيخ أحمد حسين شقيق الدكتور طه حسين ووكيل وزارة الأوقاف وكان نجيب محفوظ موظفًا في هذا الوزارة وسأله عما كتبه صحفي بمجلة آخر ساعة عن روايته "فضيحة في القاهرة"، فأجابه أنها خيالية لا تقصد أشخاصًا معينين، فنصحه قائلاً: لماذا تكتب عن فضائح الباشوات وتعرِّض نفسك للمشاكل، اكتب عن الحب أفضل وأكثر أمنا. تلك كانت بداية متاعبه مع الكتابة والتي كانت ذروتها بعد ذلك ربما بنصف قرن حين طعنه أحد الجهلاء المتشنِّجين لفهم مقلوب من محرضيه.

وإذا كان جمال الغيطاني لم يذكر لنا ماذا نشر نجيب محفوظ أول ما نشر في حياته في مجلة الثقافة وحصل على مكافأة مقدارها جنيه، فإنه ذكر لنا أنه حصل على أول جنيه من مجلة الرواية - وليس أول جنيه يدخل جيبه من الأدب كما ذكر الغيطاني في مقابل قصة نشرها دعا على أثرها شلة العباسية كما دعاهم من قبل في مناسبة مماثلة إلى الكباب والكفتة و"هيصدنا" ص ٤٥.

ويذكر جمال الغيطاني أن أول مقال كتبه عنه أديب هو مقال سيد قطب (لا يذكر جمال الغيطاني أن كتابة أول مقال نشره سيد قطب كان عن "كفاح طيبة" في الرسالة بتاريخ ٢ أكتوبر ١٩٤٤. لكنه لم يكن أول مقال عن إبداع نجيب محفوظ (انظر ثبت المقالات المنشورة عن إبداع نجيب محفوظ حتى أوائل الخمسينيات من القرن الماضي في نهاية هذه الدراسة).

ثم يواصل نجيب محفوظ حديثه لجمال الغيطاني في نوفمبر ١٩٩٢، وفيما يلي بعض آراء نجيب محفوظ وطرائفه في مجالسه التي سجلها لنا جمال الغيطاني.

- إذا تعمَّقت الديمقراطية فإن من يحمل السلاح يجب على الجميع أن يقفوا ضده (ص٥٠)
- مصطفى حمام كان يكتب مقالات في جريدة يومية صباحًا، وأخرى في المساء ضد الوفد. كان يرد على نفسه باسم مستعار. الطريف أن الطرفين كانا يعلمان بذلك (ص٥١).
- بعد صدور "خان الخليلي" كتب أحدهم مقالاً من وجهة نظر دينية: كيف يصاب البطل أحمد عاكف بالسل بعد التجائه إلى سيدنا الحسين ابن بنت الرسول؟ (ص٥١).
- عندما ينقطع الإنسان عن العالم ينظر إلى داخله، ويستعيد ما عايشه، يصبح الحلم بديلاً عن الواقع. أحلم بأحداث وقعت وأخرى لم تقع، أحلام بكتب قرأتها، وأشعار حفظتها. أما الأحلام التي أتذكرها فقد أصبحت زادًا ومعينًا. (ص ٥٣)
- ما أكتبه تحت عنوان "أحلام فترة النقاهة" عبارة عن نصوص أحلام كما رأيتها، وشذرات أحلام رأيتها وأضفت إليها، وأحلام متخيلة. (ص٥٤).

- عندما وقع زلزال القاهرة في أغسطس ٢٠٠٢ كنت أجلس في الصالة، شعرت به بقوة، تطلّعت إلى السقف منتظرًا سقوطه، وظهور الفنانة برلنتي عبد الحميد نازلة من فوق. حيث تسكن الفنانة في الطابق العلوي ويسكن نجيب محفوظ في الطابق الأسفل.
- أول جائزة حصلت عليها كانت جائزة قوت القلوب الدمرداشية، ثم جائزة مجمع اللغة العربية مع عبد الحميد جودة السحار وعلي أحمد باكثير ويوسف جوهر وحسين عفيف.
- عن علاقته بالنيل يقول إنها بدأت بصحبة الوالدة، كانت تصحبني للمشي بجوار النيل أو فوق الكباري (ص٦٣).

مجلس العام الثالث والتسعين (٢٠٠٣، ٢٠٠٤)

يقول محفوظ: الأحلام مع الإملاء تحتاج إلى قدر كبير من التركيز، ويخشى أن يفقدها ذلك بعض الشاعرية.

- محفوظ كان يعتبر الكتابة سرًّا حميمًا لا يمكن إطلاع آخر عليه، لكنها الرغبة في الإبداع. غريزة الخلق لديه تجعله قادرًا على تطويع أعتى الظروف (١٠٢).
- لا أتعمَّد تطوير اللغة. اللغة بالنسبة لي مثل الكائن الحي، ينمو مع التجربة والخبرة، وزاد التجربة هو القراءة، وأحيانًا يفرض العمل استخدام لغة ذات إيقاع خاص (١٠٦).
- الأب جال جومييه أول من كتب عني من الأجانب وكانت تربطني به علاقة شخصية. عرفت الرجل عندما كان يقيم في دير الآباء الدومينيكان بالدراسة. وهناك قرأ لي صفحات عديدة من رسالته العلمية التي نال بها الدكتوراه عن

المحمل. وله دراسة أخرى عن خطبة الجمعة وللأسف كلاهما لم يُتَـرجم إلى العربية، كتبهما بالفرنسية. كان رجلاً شديد التواضع. كانت دراسته عـن الثلاثية رائدة. زرته مع يحيى حقي في الدير، رأيت هناك مكتبـة هائلـة في تراثها. قرأت منها الجزء الثاني من ديوان حافظ الـشيرازي الـذي ترجمـه الدكتور إبراهيم الشواربي، لم أقتنِ إلا الجزء الأول. أعـارني الجـزء الثـاني لأصوّره في مرة نادرة، لأنه حريص على الاحتفاظ به في مكتبته الخاصة التي لا تضم إلا عددًا قليلاً جدًّا من الكتب (ص ١٠٩).

الذكريات المحفوظية (يونيو – أكتوبر ١٩٧٨)

من الجدير بالتسجيل أن نجيب محفوظ كتب مقدمة هذا القسم عنـدما صـدر كتاب مغلف بعنوان "نجيب محفوظ يتذكر" (دار المسيرة بيروت، ١٩٨٠ مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧) ويقول نجيب محفوظ: هذا الكتاب أغناني عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية لما يحويه من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياتي فضلاً عن أن مؤلفـه يُعتبر ركنًا من سيرتي الذاتية. وقد غطى هذا القسم المحاور الآتية: الطفولـة، النـشأة، التكوين، المكان – خاصة القاهرة القديمة الذي ضم الفترة المبكرة مـن حيـاة نجيـب محفوظ، الكتابة وما يتصل بها، الآراء السياسية خصوصًا بعد صدور روايـة الكرنـك وإعلانه تأييد السادات في زيارته إلى إسرائيل. علاقته بالسينما وكيف بدأت، وكيـف وصل إلى عدد الأفلام التي أعّد لها السيناريوهات أو الحوارات إلى أكثر من ٧٧ فيلمًـا، الوظيفة والعلاقة بين العمل الذي يؤديه الأديب لمواجهة تكاليف الحياة، وتأثير ذلك على إبداعه وتكوينه ومساره، وأخيرًا حياته الشخصية: الحب والزواج.

ويعترف جمال الغيطاني أنه كان متأثرًا بتجربة نجيب محفوظ التي عبَّـر عنـها في الثلاثية من خلال حب كمال عبد الجواد لعايدة شداد، ثم يعلق قائلاً: غير أني لم أكتب

ما رآه هو أن يُنشر، وحجبت ما يمكن أن يسبب له إزعاجًا. فظروف مجتمعنا لا تسمح حتى الآن بالبوح على الطريقة الأوربية (ص١٢٠).

ويمكن القول إن هذا الحديث لا يُعتبر فقط مرجعًا هامًّا عن حياة نجيب محفوظ، بل عن كثير من مصادر إبداعه كالحارة المحفوظية، والفتوات، والتكايا، والوقائع التاريخية. ومما يثير الانتباه قول نجيب محفوظ إن البيت الذي نشأ فيه كان لا يوحي بأنه من الممكن أن يخرج منه أي إنسان له صلة بالفن. الثقافة الوحيدة في البيت ذات طابع ديني، وصلته بالحياة العامة ذات صيغة سياسية. وحتى لا يخلط بين شخصيات نجيب محفوظ في الثلاثية وحياته الشخصية فقد حرص أن يؤكد أن والده كان صديقًا للمويلحي، وقد أهداه نسخة من كتاب "حديث ابن هشام" نسخة أذكرها جيدًا (ص١٢٨). كما كانت أمه تتمتّع بحرية نسبية بعكس ما تبدو عليه أمينة في الثلاثية، وأنه استوحى شخصية أحمد عبد والجواد وأسرته من أسرة جار شامي اسمه الشيخ رضوان. كما لم تعرف أسرته الطلاق أو تعدُّد الزوجات أو اليتم، طفولته طبيعية، بمعنى أنها كانت بين والدين يعيشان حياة هادئة مستقرة" لم يكن أبي سكّيرًا ولا مدمنًا للقمار، لم يكن شديد القسوة. كان موظفًا وعندما وصل سن المعاش عمل مع أحد التجار" (ص١٢٨).

وقد أحدث انتقال نجيب محفوظ من بيت الجمالية وحارة درب قرمز إلى العباسية نقلة كبيرة في حياته، واستمرت علاقته بأصدقاء العباسية ممن بقوا على قيد الحياة حتى لحظة ذلك الحديث "كان أصدقاء العباسية مجموعة متناقضة فيها كل نوعيات البشرية، من أسماها إلى أدناها.. ولم تهن العلاقات حتى بالبعد، وهذا غريب"، (ص١٣٢) لهذا فإذا كان من الطبيعي أن أصبحت الحارة خلفية لمعظم أعمال نجيب محفوظ، فقد استوحى الخلاء الذي يظهر في عالم الحارة من العباسية (ص١٣٦).

وفي العباسية خاض ولا أقول عانى أول تجربة حب، كانت تجربة مجرَّدة من العلاقات، نظرًا إلى فوارق السن والطبقة. من هنا لم تعرف هذه العلاقة أي شكل من التواصل، "ربما لو حدث ذلك لتجرَّدت العاطفة من كثير مما أضفيته عليها، وسوف تبدو

آثار هذه العلاقة في تجربة كمال عبد الجواد في الثلاثية مع عايدة شداد" (ص١٣٣). وقد حذفت من النص وصفه لحبه بأن حقيقي، والأدق أنه حب موهوم لأنه من طـرف لا يدركه الطرف الآخر، وإلا ماذا نسمي الحب إذا كان متبادلاً بين الطرفين، لعل المعلّـق الساخر يقول: بل هذا هو الحب الموهوم.

وفيما يتعلّق بحياته الاجتماعية يعلن نجيب محفوظ أنه لا يحب إلا الجلسة الـتي يصبح فيها مع أصدقائه وكأنه بمفرده (ص١٣٨) فهو يتجنّب المناسـبات الاجتماعيـة كالأفراح ما أمكن ذلك، وقد يحضر عقد القران ثم ينصرف.

بداية التكوين والصراع بين الأدب والفلسفة:

بذور الهواية عند نجيب محفوظ شفت في الثالثة الابتدائية حين كان في العاشـرة من عمره، استعار من زميل دراسة رواية بوليسية لابن جونسون، قادته إلى قـراءة الأب جونسون ومن رواية إلى أخرى، من بوليسية إلى تاريخية، سارت قراءاته التي أفضت إلى الخطوة التالية: التأليف. كنت أقرأ الرواية وأعيد كتابتها مرة أخرى بنفس الشخـصيات مع تعديلات بسيطة ثم أكتب على غلاف الكشكول: تأليف نجيب محفوظ، وأختار اسم ناشر وهمي. كان التأليف دائمًا في الإجازات. هكذا بدأت كتابتي للرواية، طبعًـا مـع ملاحظة الإضافات التي أضيفها من حياتي. بدأت بعد ذلك التنقّل في القراءة حتى وصلت إلى المنفلوطي ثم المجدّدين فالمفكّرين الذين كانوا يحظون بالاحترام في تلك الفترة كطـه حسين والعقاد الذي كان يثير تساؤلات حول أصل الوجود وعلم الجمال. من هنا كان توجهي إلى الفلسفة حتى أحصل على إجابة على الأسئلة التي تعذبني.. هل أنت متنبه إلى سذاجة الفكرة؟ كما تتعلم الطب، ستتعلم سر الوجود (ص١٤٢).

وما لبث أن تعرض للصراع بين الأدب والفلسفة، كان يعتقد أن الأدب نـشاط سري يسلي به نفسه، حتى استفحل الأمر كالداء.. فلسفة أو أدب وكان صراعًا حـادًّا

استمر حتى عام ١٩٣٦ حين حُسمت الحيرة لمصلحة الأدب "هنا شعرت براحة عميقة لا مثيل لها" (ص١٤٣) وإن كانت ظهرت أمامه صعوبة من نوع جديد في إحساسه بمحدودية زمن لا يتسع لنهمه إلى قراءة موسوعية فضلاً عن كتابة المقالات للعديد من المجلات، بل وكتابة القصص القصيرة أيضًا. لذلك يعتبر نجيب محفوظ يوم نشرت له مجلة "الرواية" قصة أهم من يوم حصوله على جائزة الدولة التقديرية (ص١٤٤) ثم يعترف أن الدافع إلى كتابته القصة القصيرة هو النشر لأنه لم يجد ترحيبًا بنشر رواياته بينما المجلات ترحب بنشر القصص القصيرة. وهو يعترف أنه أخذ بعض موضوعات قصصه القصيرة من روايات وليس العكس كما قال البعض، وهذا دلالة على أن موهبته أقرب إلى الإبداع الروائي. وقد كتب السحار تاريخ نشره المجموعة القصصية "همس الجنون" ١٩٣٨، بينما نشرها في الحقيقة بعد نشره رواية "زقاق المدق" عام ١٩٤٧. لكنَّ هناك كتابًا تاريخ نشره سابق على هذا التاريخ، هو ترجمة كتاب "مصر القديمة" لجيمس بيكي، ترجمة نجيب محفوظ وهو طالب بالثانوي بهدف تقويته في اللغة (الإنجليزية)، ثم أرسله لسلامة لنشره في "المجلة الجديدة" لكنه فوجئ ذات يوم بشخص يطرق بابه ويسلمه نسخة مطبوعة من الكتاب، كان سلامة موسى قد طبعه كهدية إلى القراء بديلاً عن شهرين في الصيف تتوقّف فيها المجلة التي كان يصدرها.

ولأن حركة الترجمة في الثلاثينيات من القرن العشرين لم تكن على نطاق واسع فقد كانت قراءاته بالإنجليزية وما يُترجم إليها من الأدبين الروسي والفرنسي إلى جانب الشاعرين: الشيرازي الفارسي، وطاغور الهندي "وهنا تلاحظ أنني لم أتأثر بكاتب واحد، بل أسهم كل هؤلاء في تكويني الأدبي، وعندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم. لم تبهرني الإنجازات التكنيكية الحديثة.. عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله عكس ما كان يمارسه في فترة المراهقة وأنهج منهجًا واقعيًا في نفس الوقت الذي كنت أقرأ أعنف الهجوم على الواقعية.. المهم أن يدرك الكاتب الأسلوب المناسب للتعبير عن موضوعه وعن نفسه. كنت بلا مرشد ولا دليل، أكتب وفق منهج أقرأ السخرية

منه، لكنني الآن أعتقد أن إدراكي كان سليمًا، وكان مما يزيد الأمر صعوبة أننا نفتقد التراث الروائي في الأدب العربي" (صفحات ١٤٨ — ١٤٩).

ويصرح نجيب محفوظ أنه عندما كتب رواياته التاريخية الثلاث كان يواظب على حضور محاضرات قسم الآثار، وأنه عندما كتب هذه الروايات كانت انعكاسًا أيضًا للظروف التي تمر بها مصر " لكن هذه الرغبة أو هذا الدافع مات بعد رواية "كفاح طيبة" ماتت الرغبة كما حدث بعد انتهائي من كتابة الثلاثية (ص١٥١) مما يبرهن على أن نجيب محفوظ مبدع متطور لا يتوقف عند مرحلة.

وينبه نجيب محفوظ إلى أنه رغم أنه كرَّس قلمه للإبداع الأدبي فإنه شغوف بقراءة العلم "بل أقول إن قراءة العلم أهم عندي أحيانًا من قراءات الأدب" (ص١٥٢)، بل يعترف أنه بتقدُّم العمر فترت الرغبة في الاطلاع على الآداب. "وإذا كان أمامي كتاب فكري يبحث عن الحضارة أو العلم يصبح أكثر جاذبية من رواية أو مسرحية". أما بالنسبة للإبداع العربي خارج مصر فقد كان ذلك أسهل في الثلاثينيات "كنت تجد في المكتبة التجارية كتبًا لمؤلفين عراقيين أو سوريين أو مغاربة. الآن ليس لدينا سوق مشترك للكتب وهذا مؤسف. معظم اطلاعي على أدب البلاد العربية بواسطة أصدقاء أو مؤلف يرسل لي كتابه" (ص١٤٥).

- فرق كبير أن تطبع كتابًا في دار نشر وأن تطبعه في سلسلة شهرية. إذا كان السحار له الفضل في طباعة كتبي، فإنني مدين بالانتشار للكتاب الذهبي.
- لم أفكر أبدًا في الأدب كمصدر دائم للرزق (ص١٦٣).
- الثلاثية هي العمل الوحيد الذي يحتوي جزءًا كبيرًا من عقلي وقلبي (ص١٦٦).

- يمكن القول إن الثلاثية وأولاد حارتنا والحرافيش هي أحب أعمالي إلى نفسي (ص١٧٠).
- الإنسان كلما تقدم في العمر تذكر طفولته أكثر، ويستعيد تفاصيل كان يخيل إليه أنها اندثرت تمامًا حدث لي أن كل التجارب الروائية الأولى كانت نتيجة حياة عاشت بدون تخطيط تتحكم فيها العلاقات الإنسانية، فكلما تقدمت في العمر أصبحت لك فلسفة ورؤية. عندما بدأنا الكتابة كنت لا أتخيل مطلقًا أنني سأصل إلى نقطة معينة لا أجد عندها ما أكتبه، لأن كل ما أراه جدير بالكتابة. لكن بعد التقدم في العمر، واكتساب رؤية وخبرة، يبدأ الإنسان في انتقاء موضوعات معينة تنفق ورؤيته بحيث قد تمضي سنوات وهو لا يجد ما يكتبه (ص١٧٣).
- حنيني إلى الحارة جزء من حنيني إلى الأصالة. عندما بدأنا نكتب الرواية كنا نظن أن هناك الشكل الصحيح والشكل الخطأ. الشكل الأوربي للرواية كان مقدسًا. بتقدم العمر نظرتك تتغيَّر، تريد أن تتحرَّر من كل ما فُرض عليك، لكن بطريقة تلقائية وطبيعية (ص١٧٤).. الرواية الصحيحة هي النابعة من نغمة داخلية، لذلك فإن تيار الوعي في إبداعنا لم يعد تيار الوعي هناك (العالم الغربي)، كذلك اللا معقول بين أيدي كتابنا أصبح لا معقولاً مختلفًا، يؤدي إلى المعقول (ص١٧٦).
- من أغرب الأسئلة التي أسمعها واحد يسأل: إنت عاوز تقول إيه من القصة دي؟ طيب ما أنا لو عاوز أقول حاجة معينة أقولها في جملة أو مقال وخلاص (ص١٦٧).
- كتب التاريخ تحدثك عن مظاهرات المحجبات من سيدات المجتمع وخروج طالبات مدرسة السنية، لكنها لا تذكر مظاهرات نساء الحواري والأزقة،

لقد رأيتهن بعيني وكانت شيئًا لا مثيل له.. أنا شفت النساء في الجمالية فوق عربات الكارو.. نساء الحواري (ص ١٧٨).

- الحكم الفردي يصبح كالقضاء والقدر، أنت وحظك (ص١٨٣).
- لي صديق قبطي أطلعني على دعوة زفاف أخته كانت مجلّلة بالسواد، مكتوب فيها فلان وفلان يدعوانكم إلى كنيسة كذا لحضور إكليل.. والبقية في حياتكم لموت زعيم الأمة. هل رأيت أو سمعت عن دعوة زفاف بهذا الشكل؟
- في جميع ما أكتب تجد السياسة، من الممكن أن تجد قصة خالية من الحب أو أي شيء، إلا السياسة لأنها محور تفكيرنا كله (ص١٨٤).
- نهاية الفتوات كانت بسبب ضرب الفتوة عرابي ضابطًا إنجليزيًّا وتجريده من ثيابه تمامًا، فذهب كما ولدته أمه إلى وزارة الداخلية مما أدى إلى القبض على عرابي وضربه ضربًا مقزعًا، فلم تقم له قائمة بعد ذلك. ويقول نجيب محفوظ إنه استخدم الفتوة في إبداعه مثلما استخدم الحارة رمزًا للقوة الغاشمة كما في أولاد حارتنا. وفي الحرافيش حكام ظالمون وصالحون. في قصة الرجل الثاني الفتوة يشبه القدر. وكما عرفت الفتوات من الرجال فقد عرفت فتوات من النساء، أول من قدم إحداهن في الفيلم المصري كانت بائعة فراخ في الحسينية (ص١٩٠ -١٩٦)، وكما لعب الفتوة والحارة دورًا كبيرًا في رواياته، كذلك لعب المقهى الذي كان في ذلك الوقت بديلاً عن النوادي مثل ندوة مقهى أوبرا التي بدأت عام ١٩٤٣ حتى طاردها البوليس في بداية الستينيات.
- لم يكن الوفد في الانتخابات يرشح أمام مرشحي الإخوان إلا الأقباط، وكان مرشحو الوفد يكتسحون (ص١٨٧) للأسف تاريخنا الحديث ثورات

ونكسات، لو أن الأمور مضت بشكل سليم منذ عهد محمد علي لأصبحت مثل اليابان الآن. السياسي هو الذي يفهم الظروف، ثم يتخذ القرار المناسب، إلى أي مدى يخوض المعارك مع القوى الأجنبية ومتى؟ التاريخ لا تصح فيه كلمة لو. والإنسان لا يتذكر التاريخ إلا بعد أن يصبح الأمر مأساة (ص١٨٨).

- استخدامي للفتوة يشبه استخدامي للحارة. في أولاد حارتنا كان الفتوات رمز القوة الغاشمة، في الحرافيش مثل الحكام الطاغين والصالحين استخدام رمزي. في قصة "الرجل الثاني" يشبه الفتوة القدر.. وكما عرفت الفتوات من الرجال، فقد عرفت فتوات من النساء، أنا أول من قدم إحداهن في الفيلم المصري كانت بائعة فراخ في الحسينية.

- المقهى يلعب دورًا كبيرًا في رواياتي، وقبل ذلك حياتنا كلنا، لم تكن هناك نواد، المقهى هو محور الصداقة. منذ أوائل الثانوي كان لنا مقهى في الدراسة.. لكن أشهر مقهى جلسنا فيه الفيشاوي، ثم عرابي، ومقهى زقاق المدق، والفردوس، وروكسي. ومقهى أحمد عبده الذي ذكرته في الثلاثية، كان كمال يلتقي فيه بصديقه الحمزاوي، كنت أحبه، كان تحت الأرض تنزل سلمًا، تجد دائرة في وسطها فسقية تحتها مقاصير صغيرة. مشهورة بالشاي، أحسن شاي، أنا سميته قهوة أحمد عبده، ولا أذكر اسمها الحقيقي.. كان أحب المقاهي إلى نفسي (صفحات ١٩٦، ١٩٧).

- أنا أنقد الواقع نقد المنتمي إليه - هناك روايات معادية لثورة يوليو، لكني كنت أوجه النظر إلى سلبيات تسيء إلى الثورة. ربما كان ذلك سببًا في عدم البطش بي. أيضًا فإن إحساسك بالبراءة يمنحك الشجاعة.

- ندوة كازينو أوبرا بدأت، بعد ندوة مقهى عرابي عام ١٩٤٣، استمررنا فيه حتى طاردنا البوليس في بداية الستينيات. فيها عرفت عددًا كبيرًا من الأدباء. سلامة موسي، ولويس عوض، شكري عياد، بدر الديب وفتحي غانم، (ويوسف الشاروني الذي لا ينساه نجيب محفوظ. فعندما استقال من رياسة نادي القصة بالقاهرة عام ٢٠٠١، ذهب إليه أحد أعضاء مجلس الإدارة يطالبه بالبقاء فكان رده: عندكم يوسف الشاروني خير من يخلفني. وكان أخي صبري السيد سكرتير نجيب محفوظ وسكرتير النادي شاهدًا على ذلك) ومعظم أدباء الجيل التالي (ص١٩٨).

- تعرفت بتوفيق الحكيم عام ١٩٤٧ بعد صدور "زقاق المدق" في المقهى المواجه للبنك الأهلي أثناء اتجاهي إلى توفيق الحكيم شفت مقهى بيترو، كان المقهى الآخر مطلاً على الرصيف مباشرة عرضة لإزعاج المارة، قلت له أنا شفت مقهى هادئًا معزولاً، تستطيع أن تخلو فيه إلى نفسك وأصحابك. وبدأ جلوسنا بمقهى بيترو، أنا الذي اكتشفته.

- لم أسافر إلى الخارج إلا مرتين. مرة إلى يوغوسلافيا، وأخرى إلى اليمن. إنني أكره السفر بطبيعتي، لكني استمتعت بالرحلتين. في صدر شبابي لم أكن أضيق بالسفر، وكنت قد رُشحت لبعثتين لكني حُرمت منهما لأن الفائزيْن الأول والثالث كانا قبطيين، وكان ترتيبي الثاني وظنوا بسبب اسمي أنني قبطي، واستكثرت اللجنة سفر ثلاثة أقباط، وهكذا حُرمت من رؤية الدنيا (ص٢٠٣).

- أميل إلى الموسيقى الشرقية، تربيت عليها. كان لدينا فونوغراف في بيتنا بالجمالية. حفظت وأنا صغير في بيت القاضي أغاني سيد درويش من الشوارع، لم يكن هناك راديو، لكنني حفظتها دون أن أعرف صاحبها حتى تقدم بي العمر وسمعتها في الإذاعة، كانت مفاجأة لي (ص٢٠٤).

- درست الموسيقى الكلاسيك من الكتب، وكنت أحضر السهرات التي تقيمها الفرق الزائرة، أما عن حبي لآلة القانون فلأنه أحب الآلات إلى نفسي (ص٢٠٥).

- السيناريو كتبته في الفترات التي أتوقف خلالها عن الكتابة الأدبية. وتوقفت عن كتابه السيناريو عندما عُينت مديرًا للرقابة، وكنت متعاقدًا على سيناريوهات، كان ذلك عام ١٩٥٩. الحقيقة أنني لم أكن سعيدًا بكتابة السيناريو، أنت كروائي رب عملك، لكن هذا نوع من الخلق الجماعي. ترك السيناريو بعد النجاح فيه تضحية مادية لا مثيل لها. مجموع ما أنتجته حوالي ثلاثين فيلمًا (ص٢٠٧)، والغريب أني كتبت هذا العدد كله من الأفلام وقصصي لم تجد من ينتجها. حتى أعد أحمد عباس صالح رواية "بداية ونهاية" لإذاعة صوت العرب، وعندئذ التفت إليها أهل السينما. ومما لا شك فيه أنني لم أكتب أي شيء في حياتي وعيني على السينما ولهذا تحوَّلت رواياتي إلى أفلام بصعوبة ومعجزة، وقد تأثرت القراءة بالسينما، فالجملة تغني عن صفحة، فضلاً عن أن أدبي كان طبيعيًّا وأصبح الآن فكريًّا، والفكر لا يحتاج إلى إسهاب (ص٢٠٩).

- القصة الصغيرة لم أكتبها نتيجة رغبة حقيقية إلا في الستينيات، وكانت "دنيا الله" تضم أول مجموعة قصص قصيرة كتبتها في حياتي.

- توقَّفت مرتين في حياتي عن الكتابة: المرة الأولى عام ١٩٥٢ بعد الثلاثية. كان لديَّ موضوعات لا ينقصها إلا الكتابة، وماتت الرغبة. المرة الثانية بعد الخامس من يونيو ١٩٦٧ رغبة وانفعال شديد ولا موضوعات. لهذا كنت أبدأ من الصفر ولا أدري كيف سأنتهي (ص٢١١) ربما كانت الثلاثية هي السبب، إذا يمكن القول إنني أشبعت من خلالها رؤيتي لكنني لا أستطيع الجزم بذلك، خاصة وأنه كان لدي سبعة موضوعات.

- يقول نجيب محفوظ لجمال الغيطاني إن أول من كتب عنه سيد قطب وأنور المعداوي في عامي ١٩٤٨، ١٩٤٩ والجدول الآتي يصحح هذه المعلومة: يوضح عنوان الرواية فمكان نشرها وتاريخه وكاتبه خلال الاثني عشر عامًا الأولى من إبداع نجيب محفوظ ١٩٣٩ - ١٩٥١ معتمدين على ملاحق كتاب علي شلش: الطريق والصدى، دار الآداب، بيروت ١٩٩٠، بالإضافة إلى معلومات من صديقنا الأديب وديع فلسطين وببليوجرافيا الرواية العربية الحديثة لحمدي السكوت.

عبث الأقدار	الرسالة	٢ أكتوبر ١٩٣٩	محمد جمال الدين درويش
رادوبيس	التلغراف	١٥ ديسمبر ١٩٤٣	محمد السيد شوشه
كفاح طيبة	الرسالة	٢ أكتوبر ١٩٤٤	سيد قطب
خاني الخليلي	الراديو المصري	٢٩ سبتمبر ١٩٤٥	أحمد عبد الغفار
خان الخليلي	منبر الشرق	١٩ أكتوبر ١٩٤٥	وديع فلسطين
خان الخليلي	الرسالة	١٠ ديسمبر ١٩٤٥	سيد قطب
القاهرة الجديدة	الكاتب المصري	يوليو/ سبتمبر١٩٤٦	محمد سعيد العريان
القاهرة الجديدة	الأديب	سبتمبر١٩٤٦	سهيل إدريس
القاهرة الجديدة	الرسالة	٣٠ سبتمبر١٩٤٦	سيد قطب
القاهرة الجديدة	الرسالة	٧ أكتوبر ١٩٤٦	ثروت أباظة
القاهرة الجديدة	الرسالة	٣ ديسمبر ١٩٤٦	سيد قطب
القاهرة الجديدة	منبر الشرق	١٣ ديسمبر ١٩٤٦	وديع فلسطين
راد وبيس	منبر الشرق	١٣ ديسمبر ١٩٤٦	وديع فلسطين
القاهرة الجديدة	مجلة القصة	٢٠ ديسمبر ١٩٥٠	العوضي
زقاق المدق	الأساس	٢٩ أكتوبر ١٩٤٧	كامل محمد عجلان

زقاق المدق	المقتطف	ديسمبر ١٩٤٧	محمد فهمي
زقاق المدق	الرسالة	٢٨ يناير ١٩٤٨	ثروت اباظة
زقاق المدق	الفكر الجديد	١٢ فبراير ١٩٤٨	سيد قطب
زقاق المدق	الأديب	مارس ١٩٤٨	أديب مروة
زقاق المدق	منبر الشرق	٣٠ إبريل ١٩٤٨	وديع فلسطين
زقاق المدق	الكتاب	أكتوبر ١٩٤٨	محمد عبد الغني حسن
رادوبيس	الكتاب	أكتوبر ١٩٤٨	المحرر (عادل الغضبان)
همس الجنون	الأديب	مايو ١٩٤٩	غائب طعمه فرمان
السراب	الأديب المصري	يناير ١٩٥٠	أحمد عباس صالح
السراب	مجلة علم النفس	يناير ١٩٥٠	يوسف الشاروني
السراب	الرسالة	٢٣ يناير ١٩٥٠	ثروت أباظة
السراب	الكتاب	مارس ١٩٥٠	محمد عبد الغني حسن
بداية وهاية	الرسالة	٢ يونيو ١٩٥١	أنور المعداوي
بداية وهاية	نماذج فنية من الأدب والنقد	مكتبة مصر ١٩٥١	أنور المعداوي
البداية والنهاية	الرسالة	٦ أغسطس ١٩٥١	ثروت أباظة
بداية وهاية	الأديب	أكتوبر ١٩٥١	زكي المحاسني
بداية وهاية	الكتاب	ديسمبر ١٩٥١	محمد عبد الغني حسن

وقد أعيد نشر مقالات أ. وديع فلسطين الأربع في صحيفة القاهـــرة بتاريخ ١٠ أكتوبر ٢٠٠٦ العدد ٣٣٩.

في حب نجيب محفوظ

لرجاء النقاش

في مقدمة هذا الكتاب يعلن رجاء النقاش أن الفصول التي يضمهـــا كتابه، كتبها ما بين عاميْ ١٩٦١ و١٩٩٤، أي على مدى ثلث قرن، وهي رحلة طويلة مع نجيـــب محفوظ فنانًا وإنسانًا، تقوم على أساس الحب الذي يسعى إلى الفهم (رجاء النقـــاش، في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦).

والكتاب مقسم إلى أربعة أقسام: من الجمالية إلى نوبل، ثم الفن الإنساني في أدب نجيب محفوظ ويتناول عددًا من روايات نجيب محفوظ، بينما القسم الثالث: موقف النقد العربي من نجيب محفوظ وبعض القضايا العامة التي تدور حول نجيب محفـــوظ وقـــضايا أخرى كان نجيب محفوظ طرفًا مؤثرًا فيها وعنوان هذا القسم "قضايا ومواقـــف"، أمـــا القسم الرابع والأخير فهو فصول متنوعة كتب رجاء جزءًا منها قبل محاولة اغتيال نجيب محفوظ وكتب الجزء الآخر بعد هذه المحاولة وعنوانه "متفرّقات".

يستهل رجاء النقاش كتابه بفصل عنوانه "نجيب محفوظ والمشوار الطويل": طوله بالسنوات ٧٧ عامًا وبالأعمال الفنية ٤٩ عملاً أدبيًا ما بين رواية ومجموعـــة قصـــصية ومسرحية. كان أمامه أن يكون صاحب جاه ومنصب لكنه آثر أن يكون صاحب قلب وقلم، ثروته النثر ودفء المشاعر الكريمة (ص ١٥). وُلد في حي الحسين ووصل مجـــده الأدبي إلى جائزة نوبل في استوكهولم عاصمة السويد والتي نالها يوم الخميس ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ (بعدها بست سنوات في ١٤ أكتوبر ١٩٩٤ نال جائزة من نوع آخر: الطعنـــة في رقبته)، وكانت أولى جوائزه جائزة صغيرة من وزارة المعارف المصرية في الأربعينيات، وبين النقطتين مشوار له تاريخ. كان أول أجر تقاضاه عن قصة قصيرة نشرها له مجلـــة

"الثقافة" التي كان يرأس تحريرها أحمد أمين، وهو جنيه مصري واحد. من هذا الجنيه الواحد إلى ثلاثمائة وثلاثة وتسعين ألف دولار يمتد هذا المشوار الطويل الباهر.

ومن حي الجمالية الذي وُلد فيه أخذ أسماء كثير من رواياته: خان الخليلي (١٩٤٦)، زقاق المدق (١٩٤٧)، بين القصرين (١٩٥٦) والسكرية (١٩٥٧) ومن حي الجمالية أخذ فكرة "الحارة" التي أصبحت في إبداعاته رمزًا للمجتمع والعالم، أي رمزًا للحياة والبشر. ومن حي الجمالية أخذ شخصية الفتوة في أدبه رمز السلطة في كل وجوهها بين العدل والظلم والسماحة وضيق الأفق، والعنف والاعتدال والشهامة أحيانًا وكسر رقاب الناس أحيانًا أخرى. ولم يتوقف عند الرؤية الخارجية للحارة والفتوات والأحياء الشعبية، بل كان على الدوام يخرج من الإطار الواقعي إلى المعاني الإنسانية الكبيرة.

ومن حي الجمالية انتقل نجيب محفوظ إلى حي العباسية مع أسرته التي كانت في أول الأمر ارستقراطية الطبقة، ثم انتقلت إلى الطبقة المتوسطة حيث التقى بعدد من زملائه وأبناء جيله وأصدقائه مثل عبد الحميد جودة السحار أحد أصحاب مكتبة مصر وناشر كتبه وإحسان عبد القدوس.

وقد بدأ نجيب محفوظ نشاطه وهو طالب حين اتصل بأستاذين كبيرين كان لهما تأثيرهما في شخصيتهما: الشيخ مصطفى عبد الرازق أستاذ الفلسفة الإسلامية في كلية آداب القاهرة حين كان طالبًا بهذا القسم، وقد علّمه احترام التراث واللغة العربية. أما الأستاذ الثاني فهو المفكر الكبير سلامة موسى الذي كان متحمسًا للحضارتين الفرعونية والغربية. وقد كوّن هذا الثالوث: التراث الفرعوني والعربي والغربي فكر نجيب محفوظ بكل وجدانه الذي انعكس في إبداعه.

وعندما تخرج عام ١٩٣٤ في الجامعة عمل موظفًا واستمر مرتبطًا بالوظائف الحكومية المختلفة حتى إحالته إلى المعاش في ديسمبر ١٩٧١ متنقلاً ما بين وزارات الأوقاف والإرشاد القومي والثقافة.

ثم يشير رجاء النقاش إلى عدد من القرارات والمواقف الهامة والأساسية في حياة نجيب محفوظ: أولها رفضه العمل بالسياسة رغم أنه كاتب سياسي من الدرجة الأولى، لكنه حدد لنفسه بدقة دائرة حركته. وثانيها أنه وضع خطًا دقيقًا فاصلاً بين الأدب والصحافة، فاختار الأدب متحاشيًا الدوامة التي ابتلعت الكثيرين (ولعل رجاء النقاش يشير بذلك إلى نفسه ولو أنه من القليلين الذين استطاعوا أن يوفقوا بين الضرتين، ودلالة ذلك هذا الكتاب الذي أبدعه عن نجيب محفوظ).

ثم يحدِّد رجاء النقاش الملامح العامة لشخصية نجيب محفوظ فهو شديد الصبر، صاحب بال طويل وصدر واسع، بعيد عن أي طموح قائم على الخيالات والأوهام والتسرُّع في التقدير، حريص على الاجتهاد وتقديم أقصى ما لديه ثم يترك النتائج (ص ٢٣) يستعين بالنكتة على مصاعب الدنيا يخفِّف بها ما يلقاه من منغصات وإحباطات، مما ساعده على تكوين درجة عليا من الاحتمال في شخصيته.

ثم هو عاشق للغناء والطرب، وانعكس هذا العشق في إبداعه. ففي أكثر من رواية من رواياته الاجتماعية على وجه خاص يثري عمله الأدبي بأغاني سيد درويش على سبيل المثال. كذلك من صفاته الأساسية وفاؤه للناس والأماكن مثل مقهى عرابي الذي ظل يتردد عليه أكثر من عشرين سنة، وكازينو أوبرا أكثر من عشر سنوات (صفحات ٢٤ – ٢٥). ولم يكن يترك مكانًا من هذه الأماكن إلا إذا كان مرغمًا على ذلك كأن يتعرض للهدم أو يزداد ازدحامًا أو يسوء ظن أجهزة الأمن.

وأكثر مجموعة ارتبط بها هم الحرافيش، وردت هذه الكلمة في كتابات الجبرتي مؤرخ الحملة الفرنسية على مصر في أواخر القرن الثامن عشر، ومعناها أبناء الشعب، وكان الذي أطلقها الفنان أحمد مظهر.

ويرى رجاء النقاش بحق أن مصر هي البطل الأول في أدب نجيب محفوظ، صورها في رواياته وهي تقاوم الطغيان وتنشد الحرية. ثم في مجموعته الروائية الثانية صورها في

ظل الاحتلال والإقطاع والرأسمالية. أما في مرحلته الثالثة فكان تركيزه على هموم مصر الروحية وتمزقاتها الفكرية وذلك ابتداء من اللص والكلاب التي أصدرها عام ١٩٦١.

وقد خرج نجيب محفوظ من هذا المشوار بفاتورة يلخصها لنا رجاء النقاش وهي: مرض السكر، ضعف السمع، ٤٩ عملاً روائيًا وقصصيًا والرضا عن النفس والتواضع الجميل ومحبو الإبداع له. ونحن نضيف: وجائزة نوبل والطعنة في رقبته.

ويفرد رجاء النقاش فصلاً عن حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل عام ١٩٨٨، فيقول إن كثيرين من زملائه انصرفوا عن الأدب إلى السياسة أو الأعمال التجارية بعد أن أدركوا أن الأدب بمقياس الربح والخسارة ليس له قيمة، بينما واصل نجيب محفوظ مشواره. وإلى جانب المثابرة فقد تميزت موهبته بالوعي السليم بتطوُّر الحياة وتطوُّر الأساليب الأدبية، وبشدة حساسيته للتطوُّرات الكبرى في المجتمع والعالم مما جعله كاتبًا معاصرًا على الدوام. فنجيب محفوظ أحد هؤلاء الأدباء العظام الذين وصلوا إلى الإنسانية والعالمية من خلال حواري القاهرة الشعبية، وخلال النماذج البسيطة من أبناء هذه الحواري. كذلك لم يتعجل نجيب محفوظ الزواج إذ تزوج بعد الأربعين حتى لا يربك حياته في مراحلها الأولى، بل إنه حتى بعد الزواج حرص أن يكون هناك فاصل بين حياته العامة وحياته الخاصة.

ويعتبر رجاء النقاش بحق أن حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الأدب هو أهم حدث ثقافي عربي في القرن العشرين (ص ٣٠) وكانت نتيجته الاهتمام بالأدب العربي – وليس ما أبدعه نجيب محفوظ فقط – مترجمًا إلى لغات كثيرة. إلى جانب اهتمام السلطة الرسمية بالأدب والأدباء في مصر والعالم العربي مما أعطى الحياة الأدبية دفعة إلى الأمام (ص ٣٠٩).

ثم يلخِّص لنا رجاء النقاش ما يطلق عليه اسم الوجه العالمي لنجيب محفوظ. فعلى رأس القيم العالمية والإنسانية التي يدعو إليها نجيب محفوظ قيمة العلم والمعرفة، وتتصل بهذه

القيمة بفكرة أن التطور ضروري ولا مفر منه. ثم قيمة الحرية التي تهدف إلى التخلّص من الاستعمار والاحتلال، وحرية التعبير بصورة عميقة وصحيحة، ثم الإيمان بالعدالة الاجتماعية، فضلاً عن رفضه التام للتعصُّب وإيمانه بتنوُّع الآراء والعقائد والمواقف، وأن يكون الأجر على قدر الحاجة والإنتاج معًا (وهو أمر صعب التطبيق أو التنفيذ).

ويخصِّص رجاء النقاش القسم الثاني من كتابه لمناقشة "الفن والإنسان في أدب نجيب محفوظ". وهنا يعلن رجاء النقاش أنه لو لم يوجد نجيب محفوظ لما أتيح للمجتمع الحديث في مصر أن يجد تسجيلاً لعواطفه وأزماته وتطوُّراته الروحية بكل هذه الخصوبة والعمق، ويشبهه ببلزاك في الأدب الفرنسي. لذلك سيظل نجيب محفوظ مصدرًا من المصادر الأساسية لدراسة مصر وفهمها وتذوقها خلال هذه المرحلة بكل قضاياها الاجتماعية والنفسية والروحية. ويشير رجاء النقاش إلى أن نجيب محفوظ ظهر في قلب الأزمة الاقتصادية الشهيرة ما بين عاميْ ١٩٣٠ – ١٩٣٤. وأنه لم يستطع تجاهل هذه الأزمة بحكم نشأته وبحكم طبيعته الفنية التي جعلته شديد الحساسية لما يقع حوله من أحداث وتطوُّرات. وجذور المأساة التي عبّر عنها نجيب محفوظ تمتد إلى واقع الطبقة الوسطى وظروفها القاسية. منها هؤلاء الذين يحاولون الصعود إلى أعلى مثل حسنين بطل رواية "بداية ونهاية"، وكانت النتيجة أن كل ما وصل إليه يمد جذوره في شرف أخته وسمعة أخيه الأكبر وتضحيات الوسط. لكن كل شيء ينهار لأن الحقيقة تنكشف فانتهى إلى الانتحار (ص ٧٣) بينما محجوب عبد الدايم بطل القاهرة الجديدة وصل إلى منصبه الكبير سكرتيرًا لأحد الوزراء عن طريق التفريط في شرفه حيث تزوَّج من عشيقة أحد الوزراء لكي يكون ستارًا شكليًّا للعلاقة بين الوزير وعشيقته. فهؤلاء الذين يحاولون الصعود إلى أعلى يكشفون عن مأساة ذاتية يعيشون فيها، لكنهم في الوقت نفسه يكشفون عن مأساة مجتمع بأكمله.

كذلك فإن الحاجة الاقتصادية تولِّد الانحراف والجريمة على نحو ما حدث بالنسبة لحميدة بطلة زقاق المدق التي سهل إغواؤها لمرافقة الجنود الإنجليز في حانات القاهرة،

بينما لقي حبيبها عباس الحلو مصرعه. ويرى بعض النقاد أن حميدة في زقاق المدق رمز لمصر كلها، وأن مأساها مأساة مصر.

مأساة أخرى رسمها نجيب محفوظ هي مأساة المثقفين وعدم استطاعتهم تغيير الواقع بما يتلاءم مع أفكارهم. وأبرز مثال على ذلك شخصية كمال عبد الجواد في ثلاثية بين القصرين (ص ٧٥). وهذا النوع من المثقفين ليس من النوع الثائر لأنه يعرف لكنه لا يفعل شيئًا إزاء معرفته. إنها مأساة التناقض بين تطور المجتمع والثمن المرير الذي يدفعه المثقف لهذا التطور (ص ٧٦).

ثم هناك القدر الذي يلعب دورًا في إبداع نجيب محفوظ كما في الثلاثية حين يموت فهمي عبد الجواد في مظاهرة سلمية سمح بها الإنجليز، ولا يموت في المظاهرات العنيفة التي شارك فيها ضدهم.. وحين يقتل سعيد مهران بطل اللص والكلاب أبرياء بينما يفلت منه أعداؤه، مما يؤكد أن التمرد الفردي الذي يمثله سعيد مهران لا جدوى منه، وأن أهدافه لا تتحقق إلا بالثورة العامة الشاملة.

وبداية من أولاد حارتنا بدأ التطوُّر الروائي واضحًا عند نجيب محفوظ، فلم تعد الكلمات عنده تحمل معنى واحدًا محددًا، كما كان الأمر في إبداعه السابق، بل أصبحت كلماته تعكس أكثر من معنى.. مليئة بالظلال والإيماءات، يطلق عليها رجاء النقاش اسم "الواقعية الوجودية"، وفيها انتقل نجيب محفوظ من الإغراق في المحلية إلى التعبير عما يسميه رجاء النقاش: المشكلة الإنسانية العامة أو النزعة العالمية. (ص ٧٥).

وفي رأيي أن مسألة العالمية لا علاقة لها بالمنهجين، فالموهبة الفنية قادرة على أن تجعل من المحلي عالميًا. والدليل على ذلك أن روايات المرحلة الأولى لاقت رواجًا عند ترجمتها إلى اللغات الأخرى لا يقل عن رواج ترجمات مرحلة ما يطلق عليها رجاء النقاش "الواقعية الوجودية" بدءًا من أولاد حارتنا.

ومن سمات هذه المرحلة: اهتمام نجيب محفوظ بالتصوُّف على نحو ما نجد الشيخ الجندي في اللص والكلاب، وسمير في "السمان والخريف"، مما يؤكد اتجاه نجيب محفوظ إلى الاهتمام بمشكلة الإنسان والعالم لا الإنسان والمجتمع فقط (ص ٨٣). كذلك أصبح إبداع نجيب محفوظ في هذه المرحلة أكثر اهتمامًا بالأحلام والإلهام الداخلي (ص ٨٣)، أي بالعالم الداخلي لشخصياته. كما لوحظ انصرافه في هذه المرحلة عن الجزئيات والتفاصيل إلى الأمور الكلية العامة (ص ٨٥).

كذلك تتميَّز هذه المرحلة الثالثة بوجود قوى تحاول أن تحارب المأساة وتتغلَّب عليها، بينما كان الأمر في المرحلة السابقة على العكس من ذلك.

ويرى رجاء النقاش أن نجيب محفوظ لقي إهمالاً من النقاد لفترة طويلة. لكن الذين وُلدوا – مثلي – قبل أن يولد رجاء النقاش يعترضون على هذا الرأي. فقد نشرت قصتين مستوحاتين من رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ الصادرة عام ١٩٤٧، وذلك في مجلة الأديب البيروتية على التوالي "مصرع عباس الحلو" في عدد ديسمبر ١٩٤٨، و"زيطة صانع العاهات" في عدد يونيو ١٩٤٩ وضممتهما في أول مجموعة قصصية لي نشرتها عام ١٩٥٤ بعنوان "العشاق الخمسة" في سلسلة الكتاب الذهبي الصادرة عن دار نشر "روز اليوسف" ونادي القصة بالقاهرة. كما نشرت في مجلة علم النفس مجلد رقم ٥ عدد ٢ بتاريخ أكتوبر ١٩٤٩ – يناير ١٩٥٠ دراسة عن رواية "السراب"، وهي المجلة التي كان يصدرها أستاذنا الدكتور يوسف مراد مع أ. د. مصطفى زيور. هذا فضلاً عن ثلاثة عشر مقالاً نُشرت عن إبداع نجيب محفوظ قبل الثلاثية حتى عام ١٩٥١ من نقاد كان من بينهم سيد قطب وأنور المعداوي إلى جانب أدباء مرموقين مثل سهيل إدريس وأحمد عباس صالح ووديع فلسطين وأديب مروة وغائب طعمة فرمان وزكي المحاسني.

* * *

ويواصل رجاء النقاش تتبعه لمراحل نجيب محفوظ الأدبية فيقرِّر أن الواقع عنده لم يعد له وجه واحد، بل أصبحت له ظلال كثيرة (ص ٨٨). وتبعًا لذلك تغير من أسلوب المصور إلى أسلوب الرسام. وبينما كان الشبح المخيف في إبداع نجيب محفوظ السابق هو المجتمع بصورته القاسية التي تنشر الفساد في حياة الناس، أصبحت القضية الجديدة هي قضية "الانتماء" و"عدم الانتماء"، وقضية "المصير الإنساني" وما يتعرض له من مشكلات في هذا العالم الصعب، ومن مأساة الإنسان اللا منتمي الباحث عن معنى لمصيره (ص ٨٩) أي أزمة البحث عن اليقين وعن الانتماء الكبير (ص ٩٠). وإذا كان نجيب محفوظ في مرحلته التي انتهت بالثلاثية يجمع بين المؤرخ والفنان، فقد أصبحت نظرته إلى الواقع في هذه المرحلة الثالثة أشبه بالشاعر الذي يعبِّر عن الواقع تعبيرًا غنائيًّا (ص٩١). فالقوة الناطقة في المرحلة الأولى من أدب نجيب محفوظ هي قوة الدافع الخارجي بينما هي في المرحلة التالية قوة دافعه الروحي الداخلي (ص ٩٣) في المرحلة الأولى كان الجبر هو الذي يسيطر على تصرُّفات الشخصيات، في المرحلة الثانية انتهت ملكة التسجيل وشخصية الفنان المؤرخ ونزعته إلى تسمية رواياته بأسماء الأماكن، لأن البيئة في رواياته الجديدة أصبح لها معنى رمزي، لذلك فإن كل ما كتبه نجيب محفوظ عن الإسكندرية في رواية "الطريق" – على سبيل المثال – لا يدخل أبدًا في باب الوصف إنما يدخل في باب الغناء. كما يتسم إبداع نجيب محفوظ في هذه المرحلة بتراجع دور المجتمع إلى دور الشريك المساهم في المأساة، لكن العامل الأساسي فيها هو ما يدور داخل الأبطال "إن الجرح والسكين في روايات نجيب محفوظ في مرحلته الثالثة يلتقيان في جسد واحد"(٩٧).

وهكذا خرج البطل الجديد عند نجيب محفوظ من حظيرة الواقع، و لم يعد مجرد رد فعل، بل أصبح يؤثر في الواقع ويعارضه ويحاول أن يضيف إليه، وهو ينبش بأظافره ويحاول أن يعرف أسراره وخباياه. ويرى رجاء النقاش أن البطل السابق عند نجيب محفوظ كان يعيش في سلام مع نفسه ومع الناس حتى تأتيه الضربة من الخارج فيهوى

تحت وقعها وينهار. وهو رأي يحتاج إلى مناقشة، فهل هذا ينطبق على بطل مثل عباس الحلو الذي دفعه حبه لحميدة إلى مغادرة الزقاق للحصول على ما يمكّنه من تحقيق زواجه بها. وشخصية فهمي في الثلاثية، التي دفعته إلى المشاركة في المظاهرات حتى لقي حتفه في إحداها. فضلاً عن شخصية كمال التي كانت تتأرجح بين الطموح والقلق الفكري. أعتقد أن الأدق أن بذور ما تطوّرت إليه الشخصيات في روايات المرحلة الثالثة كانت موجودة في المرحلة السابقة لكنها هيمنت في هذه المرحلة.

كذلك يرى رجاء النقاش أن مأساة الأبطال – في المرحلة السابقة عند نجيب محفوظ – مأساة أسرية، بينما البطل الجديد يواجه العالم وحده، وهو يعاني همومًا روحية قبل أن يعاني همومًا مادية. وهنا يعلن رجاء النقاش رأيًا يحتاج أيضًا إلى مناقشة، ذلك أنه يرى أن روايات نجيب محفوظ بعد الثلاثية تحمل طابعًا إنسانيًّا عامًّا أكثر من رواياته السابقة. لكن مَن قال إن المحلية تضعف الطابع الإنساني. إن الذي يعطي الأدب عالميته هو طريقة التعبير سواء كان الموضوع محليًّا قبل إبداعات ما قبل أولاد حارتنا أو ميتافيزيقيًّا مثل أولاد حارتنا أو سواء كان من آلاف أو مئات السنين كالمسرح الإغريقي أو مسرح شكسبير وإبسن أو إبداعًا متميزًا معاصرًا.

ويرى رجاء النقاش أن نجيب محفوظ يتدرَّج بك في روايات هذه المرحلة الثالثة من مأساة أبطاله خطوة خطوة حتى تشعر عندما تحل بهم الكارثة أنهم ضحايا، وأن هذه الكارثة ليست عقابًا على خطأ ارتكبوه – بل كأنه عقاب يحل بجماعة أبرياء – بحيث يثيرون في النفس كثيرًا من العطف (صفحات ١١٤ – ١١٥). والمرض الخطير الذي يعاني منه أبطال نجيب محفوظ في هذه المرحلة هو القلق الناتج عن فراغ حياة الإنسان من فكرة شاملة تريح نفسه وتجيب على جميع الأسئلة الحائرة في حياته (ص ١١٦) وهو يعبِّر عن هذه الأزمة في روايته "الطريق" حين يرمز لها بالأب الضائع (ص ١١٧). بينما الجانب الأساسي في أزمة بطل "الشحاذ" هو التناقض بين الفن والعلم، وبين الحلم والواقع، وبين التبشير بالمبدأ وانتصار هذا المبدأ في عالم الحقيقة. مفتاح آخر في هذه

الرواية أن أزمة البطل ليست أزمة جزئية لكنها كلية شاملة: أن "يلامس سر أسرار الحياة". مفتاح آخر لهذه الرواية هو الخوف من تيار التفاهة التي تزحف شيئًا فشيئًا على حياة عصرنا كله (ص ١٣٠). والفلسفة الأساسية عند بطل "الشحاذ" هو محاولة الانتصار على المجهول وليس الاستسلام له مهما كان في ذلك من جهد وعذاب (ص ١٣١).

وحين يتناول رجاء النقاش رواية "الحرافيش" فإنه يعتبرها عملاً شعريًا بقدر ما هي عمل روائي، ويصفها بأنها أغنية بديعة تتحدَّث عن مشكلة الإنسان وبحثه الدائب عن العدل والسعادة والخلاص، مقارنة بأولاد حارتنا التي تُعتبر ملحمة البحث الإنساني عن الإيمان مستخدمًا– في كليهما – جزئيات العالم الروائي المحفوظي: الحارة والفتوات والتكية (ص ١٣٣). وتنتهي الرواية بانتصار البطولة والعدل على يد عاشور الحفيد. وشعار مدينة نجيب محفوظ الفاضلة "التوت والنبوت"، أي رغيف الخبز والقوة التي تحمي الرغيف وكرامة الإنسان (ص ١٥٤).

وفي نهاية القسم الثاني من كتابه يثير رجاء النقاش موضوع "أولاد حارتنا" فكتب فصلين بعنوان "لماذا لا نحاكم نجيب محفوظ" و"ارفعوا أيديكم عن رواية أولاد حارتنا". يسرد في الفصل الأول بعض المصادرات الفكرية والإبداعية في تاريخنا الحديث في القرن العشرين مثل كتاب "الشعر الجاهلي" للدكتور طه حسين، و"الإسلام وأصول الحكم" للشيخ مصطفى عبد الرازق، ثم يشير إلى مصادرات مماثلة في تاريخ الأدب الغربي مثل رواية "مدام بوفاري" للكاتب الفرنسي جوستاف فلوبير، و"عشيق الليدي تشاترلي" للأديب الإنجليزي د. ه. لورنس، ثم ينبه إلى أن نجيب محفوظ لم يكتب رواية دينية نحاسبه عليها بالمنطق الديني، بل كتب رواية فنية، ولو أنه كان يكتب عن تاريخ الأديان فلماذا تجاهل الأديان الفرعونية والبوذية والكنفوشية. إن الرواية تتحدث عن صراع الإنسان من أجل تحقيق مجتمع العدالة والكرامة (ص ١٦٦).

ويفتتح رجاء النقاش القسم الثالث من كتابه والذي أطلق عليه "قضايا ومواقف" حول لغة نجيب محفوظ الأدبية، وإصراره على الكتابة بالفصحى لأنه يكتب لكل العرب وليس للمصريين فقط (ص ١٧٣). والواقع أن هذه القضية واجهها مختلف كتّاب الرواية والمسرح في العالم العربي بأساليب مختلفة أوضحتها في دراستي "لغة الحوار بين العامية والفصحى في حركات التأليف والنقد في أدبنا الحديث" والمنشور في كتابي "دراسات أدبية (مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٤). فرغم أن نجيب محفوظ يعلن أنه من الذين حاولوا الوصول إلى حل وسط، فإنه يُعتبر تطورًا للاتجاه الذي وضح في كتابات سلفه المازني الذي أنطق شخصياته ألفاظًا فصحى لكن دلالتها وتركيبها من حيث تأخير الكلمات وتقديمها أقرب إلى العامية على نحو ما نقرأ هذا الحديث في "زقاق المدق" عن حميدة بطلة الزقاق: هربت وحياتك، غواها رجل، فأكل مخها وطار. نجد أننا أمام تعبير عامي في ألفاظ عربية سليمة. فنجيب محفوظ ليس من أنصار الحوار الفصيح كما يقول ويقال عنه، بل هو بتعبير أدق ذو حوار فصيح من ناحيتيْ المفردات والإعراب، عامي من ناحيتيْ تركيب الجملة ودلالات المفردات (المرجع السابق، ص ١٤٦).

ثم يفرد رجاء النقاش فصلاً عنوانه "نجيب محفوظ والنقاد من عدم الاهتمام إلى الاهتمام المحدود". وفيه يعلن أن أول ناقد عربي انتبه إلى أدب نجيب محفوظ هو الناقد الكبير سيد قطب حين كتب دراسة عن "كفاح طيبة" التي صدرت في العام نفسه (١٩٤٤). ثم نقرأ أن مقال سيد قطب الثاني كان في مجلة "الرسالة" عام ١٩٤٥ عن رواية "خان الخليلي" التي صدرت عام ١٩٤٦، بينما المقال منشور في مجلة "الرسالة" في ١٠ ديسمبر ١٩٤٥ ولا شك أن هناك خطأ مطبعيًّا في تاريخ نشر "خان الخليلي" لأنها نُشرت عام ١٩٤٥على نحو ما جاء في ببليوجرافيا الرواية العربية الحديثة للدكتور حمدي السكوت (الجزء الأول، ص ٩٤). فضلاً عن أن المقال النقدي لا يمكن أن يكون منشورًا قبل صدور الرواية. وكان الأديب أحمد عبد الغفار قد نشر مقالاً عن الرواية نفسها في مجلة "الراديو المصري" في ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥، كما كتب سيد قطب مقالاً ثالثًا عن

رواية "القاهرة الجديدة" في مجلة الرسالة عام ١٩٤٦، ثم يذكر رجاء النقاش أن أنور المعداوي كتب في عام ١٩٥٠ دراسة عن "بداية ونهاية" و"الأدق أنه حتى قيام ثورة ١٩٥٢ لم يكن هناك سوى هذين الناقدين: سيد قطب وأنور المعداوي، من بين جميع النقاد العرب في مصر وخارجها، من اهتم بنجيب محفوظ وأدبه"، لكنه يستطرد قائلاً: ولا عبرة هنا بالقول بأن بعض الكتّاب الآخرين كتبوا عن نجيب محفوظ في تلك الفترة، وكانت كتاباتهم نوعًا من الإعجاب والترحيب، ولم يكن لها ذلك الوزن النقدي المؤثّر الذي كان يمثله سيد قطب ومن بعده أنور المعداوي. وقد نشرت في مقالي عن كتاب "المجالس المحفوظية" لجمال الغيطاني قائمة بالمقالات النقدية التي صدرت عن إبداعات نجيب محفوظ في تلك الفترة المبكرة بين عاميْ ١٩٣٩ – ١٩٥١ وهي ثلاثة وثلاثون مقالاً وليس أربعة ومن بينهم أسماء لها تاريخها الأدبي كما سبق وذكرنا. وهذا دلالة على أن الاهتمام بأدب نجيب محفوظ في تلك الفترة المبكرة تجاوز الاهتمام النقدي إلى المجال الإبداعي.

وقد خص رجاء النقاش فصلاً في كتابه عن الهجوم على نجيب محفوظ وذكر كتاب "في الثقافة المصرية" للدكتور عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم (١٩٥٥) وانفراد الدكتور عبد العظيم أنيس بأعنف هجوم نقدي وسياسي تعرَّض له نجيب محفوظ في حياته الأدبية إلى الآن. ولي هنا ملاحظتان: أولاهما أن نجيب محفوظ تعرَّض لهجوم أخطر بعد مناقشة "أولاد حارتنا" بسنوات كاد يؤدي إلى فقدان حياته. أما الملاحظة الثانية فهي أن محمود العالم – أحد المشاركين في تأليف الكتاب – نشر كتابًا بعد خمسة عشر عامًا من نشر "في الثقافة المصرية" بعنوان "تأملات في عالم نجيب محفوظ" (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠) تقييمًا وتقديرًا لإبداعات نجيب محفوظ.

ومن باب الإضافة إلى الجهد النقدي الإبداعي للأستاذ رجاء النقاش، فقد ذكر – ما تسعفه به الذاكرة على حد قوله – من أسماء النقاد والأدباء الدارسين العرب الذين يتفقون في الاعتراف بالقيمة الأدبية لنجيب محفوظ. وأحب أن أضيف إليهم ما نشرته

عن نجيب محفوظ في كتابي "الروائيون الثلاثة" الصادر عن الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٨٠. وكذلك الحوار الذي دار بيني وبينه على صفحات مجلة الطليعة القاهرية في يناير ١٩٧٣ وبيني وبينه على صفحات صحيفة الأهرام في أكتوبر عام ١٩٨٤.

وليأذن لي أخي رجاء النقاش أن أخالفه حين يعلن أن الكثير من أبناء الجيل الجديد يبتعدون عن ميدان الرواية على أساس أنهم لن يستطيعوا أن يقدموا أفضل مما قدم نجيب محفوظ، أما إذا غامر أحدهم فكتب رواية فهو لا يستطيع أن يفلت من تأثير نجيب محفوظ، والنتيجة هي أن يقدم عملاً فنيًا لا يعدو أن يكون تقليدًا ضعيفًا لفن نجيب محفوظ (ص ٢٠٥). أظن أن الرواية المصرية خاصة، والعربية عامة، بعد نجيب محفوظ في ازدهار وتنوُّع ومغامرات يملأ المتابع بالتفاؤل، ويبرهن على أن نجيب محفوظ لم يكن أبدًا أبًا عقيمًا أو مستبدًا بحيث إن المتابع للحركة الروائية العربية يحتار ماذا يختار سواء للقراءة أو الكتابة عما يقرأ. ويمكن الرجوع إلى كتاب الدكتور حمدي السكوت الصادر في خمسة أو ستة أجزاء لمتابعة ببليوجرافيا الرواية العربية الحديثة (١٨٦٥ – ١٩٩٥) لمعرفة مدى خصوبة الإبداع الروائي العربي وتدفُّقه.

*   *   *

وفي فصل بعنوان "لحظات حرجة في حياة نجيب محفوظ" يذكر رجاء النقاش ثلاث لحظات: أولها كان في أوائل الثلاثينيات.. من القرن الماضي حين بدأ الكتابة، وحين كان يعاني صراعًا نفسيًا حول نوع الكتابة التي يمكن أن يختارها للتعبير عن نفسه: هل يكتب دراسات فكرية وفلسفية أم يكتب أدبًا؟ وقد انتصر الاتجاه الثاني، واتفق هذا الاختيار مع استبعاده من البعثة التي كان مرشحًا لها عام ١٩٣٤ والتي أشار إليها نجيب محفوظ في بعض أحاديثه الصحفية حيث ظن مدير البعثات في ذلك الوقت أن نجيب محفوظ قبطي – فقد سُمي باسم الدكتور نجيب باشا محفوظ الذي أشرف على عملية ولادة نجيب محفوظ – فاستبعده من عضوية البعثة. ويتساءل رجاء النقاش ماذا لو سافر نجيب في هذه البعثة. ألم يكن ذلك سببًا في تغيير اتجاهه وتحويله إلى الدراسات الفكرية النظرية: تساؤل من العسير الإجابة عليه.

لحظة الحرج الثانية حين كان في خطته منذ الثلاثينيات أن يواصل كتابة تـــاريخ مصر كله في روايات تعتمد على مادة تاريخية. صراع نشأ في نفس نجيب محفوظ انتهى بأن حطم عباءة التاريخ ليلقي بنفسه في تيار الإبداع الروائي.

بعد ذلك جاءت لحظة الحرج الكبرى في حياته بعد قيام ثورة ١٩٥٢ حين ظـــن أن الثلاثية ختام إبداعه، وأن الثورة حقّقت ما كان يحلم به "ولا شك أن نجيب محفوظ قد دخل في صراع حاد مع نفسه بين قوة الفنان داخله، وقوة الضغط الخارجي الـــذي كان يتعرَّض له ويوحي إليه بأنه قد أنهى رسالته" (صفحات ٢٦٩ – ٢٧٠). لكنه مـــا لبث أن خرج مما يطلق عليه رجاء النقاش "اللحظة الحرجة الكبرى" التي تعرَّض لها بعد قيام الثورة، ليبدأ في معالجة موضوعات كبرى جديدة، عبّرت عنها المرحلة التي بدأت بها "أولاد حارتنا". فقد انتقل نجيب محفوظ "من السرد والوصف إلى التعبير عن المـــشاكل الداخلية للإنسان، وانتقل من التركيز على علاقة الإنسان بالمجتمع إلى البحث عن علاقة الإنسان بالعالم، واكتسب أدب نجيب محفوظ في هذه المرحلة نوعًا من الرمزية الـــتي لم تكن مألوفة في مراحله الأدبية السابقة" (ص ٢٧٠).

ثم هناك اللحظة الحرجة التي كاد يفقد فيها حياته في الساعة الخامسة من مـــساء الجمعة ١٤ أكتوبر ١٩٩٤ (بالصدفة عيد ميلادي السبعين).

ويختتم رجاء النقاش القسم الرابع من كتابه بموضوع يشرح فيه قصة تعّرفه على نجيب محفوظ عن طريق أنور المعداوي في مقهى عبد الله بالجيزة، ثم إصداره عددًا خاصا عن نجيب محفوظ في فبراير ١٩٧٠ في مجلة الهلال وما لقيه من عون نجيب محفـــوظ، ثم نشره في مجلة الهلال عددًا من قصص نجيب محفوظ التي لم يستطع نـــشرها في الأهـــرام لأسباب سياسية، كما نشر له في مجلة الإذاعة والتليفزيون حين كان يرأس تحريرها بعد ذلك روايته "المرايا" بعد أن تردّد الأهرام في نشرها. وفي الفترة من يناير ١٩٨١ حـــتى أغسطس ١٩٨٦ كان رجاء النقاش يتولى رياسة تحرير مجلة الدوحة القطرية، وكان اسم

نجيب محفوظ موضوعًا على رأس الأسماء التي تقرّرت مقاطعتها في العالم العربي لأنه أدلى بآراء يدعو فيها صراحة إلى حل الصراع العربي الإسرائيلي حلاً سلميًا، فبذل رجاء النقاش جهودًا كبيرة لكسر المقاطعة العربية لنجيب محفوظ عن طريق نشره قصصه في مجلة الدوحة التي كان يرأس تحريرها وبمساعدة الدكتور عيسى غانم الكواري وزير الإعلام القطري وقتئذ (ص٢٨٢).

أما أثمن تجارب رجاء النقاش وذكرياته مع نجيب محفوظ فهو قضاؤه الجزء الأخير من عام ١٩٩٠ والجزء الأول من عام ١٩٩١ في تسجيل سيرته الشخصية والأدبية بالتفصيل الدقيق بناء على اقتراح السيدة نوال المحلاوي حين كانت رئيسة مركز الأهرام للنشر، رحب به كل من نجيب محفوظ ورجاء النقاش.

ثم يخصّص رجاء النقاش فصلاً عنوانه "في الأخلاق المحفوظية" أولها حرصه على المحافظة على موهبته وعدم تبديدها، ثم دقته المتناهية في الالتزام بنظام لا يخرج عليه، يفعل ذلك بلا توتُّر ولا عصبية. من هنا كانت غزارة إنتاجه مع احتفاظه بمستوى هذا الإنتاج والتركيز عليه فارضًا على نفسه – طائعًا وسعيدًا – قدرًا عاليًا من الاستغناء عن أي شيء آخر (ص ٢٨٦). فلا جرى وراء مناصب أو جمع أموال، لا يسمح لنفسه بالعزلة إلا بالقدر الذي يجنبه الانغماس الاجتماعي الذي يلهيه عن مهمته، مما أتاح له أن يقوم بعملية تطوير مستمر لأدبه فلا يتجمَّد عند مدرسة واحدة ولا يتوقَّف عند شكل فني ثابت.

ومن فضائل نجيب محفوظ التي يشير إليها رجاء النقاش أنه شديد السماحة، قادر على الإنصات للآخرين في صبر واستعداد للفهم والاستيعاب، قوي الملاحظة بعقله ومشاعره معًا، حريص على تنمية ثقافته على الدوام بمتابعة كل ما هو جوهري في الفن والفكر، دون أن يغرق نفسه في متاهات ثقافية معقدة قد تؤدي إلى نوع من التشتُّت في أفكاره ورؤيته الإنسانية والفنية (ص ٢٨٨). فضلاً عن حرصه على صلته بالأجيال الجديدة دون أن تحول بينه وبين الاتصال العميق بالأجيال السابقة.

وفي أحد الفصول الأخيرة بالكتاب يتناول رجاء النقاش حادث الاعتداء على نجيب محفوظ فيقول: الحقيقة المُرة أن تفسير علمائنا الأجلاء لرواية "أولاد حارتنا" هو الذي شاع بين المتطرّفين من الشباب، فأخذوا به وحكموا على نجيب محفوظ من خلاله، دون أن يقرأوا شيئًا، بل دون أن يكون لديهم استعداد لقراءة الأدب وفهمه بأدواته الصحيحة (ص ٢٩٦)، ثم يعقب قائلاً: الجريمة إذن كبيرة وبشعة، وهي بعيدة كل البعد عن روح الإسلام ومبادئه، والجهل والتعصُّب هما المصدران الأساسيان لهذه الجريمة، ولا قضاء على التطرُّف والإرهاب إلا بالقضاء على الجهل والتعصُّب. (ص ٢٩٨).

نجيب محفوظ.. المحطة الأخيرة

لمحمد سلماوي

يقدم هذا الكتاب النهاية الجسدية لنجيب محفوظ، لأن شأنه – شأن كل من شاركوا في البناء الحضاري الإنساني (ومن لم يشاركوا أو شاركوا بالعكس) – له نهاية جسدية، أما دوره الإنساني فيظل ممتدًّا منضمًّا إلى أدوار مَن سبقوه ومن يلحقونه من أنداد. لهذا فحين سجل محمد سلماوي في كتابه هذه الجملة: إذن فقد سكنت قيثارة الأدب العربي التي لن يعود أحد يسمع لها صوتًا بعد الآن. كفت ذبذباتها (محمد سلماوي، نجيب محفوظ، المحطة الأخيرة، دار الشروق، ٢٠٠٦، ص ٨١) فإني قرأتها على النحو الآتي: إذن فقد توقّفت قيثارة الأدب العربي التي سنواصل سماع ذبذباتها. لأن الجسد إذا كان قد غاب فإن إبداعاته ستظل باقية ما بقي مبدعو المسرح الإغريقي، وما بقي دانتي وشكسبير وسرفانتس وأبو العلاء المعري والمتنبي وجيته وإبسن.

ففي هذا الكتاب يستدعي محمد سلماوي تجربة الشهر ونصف الشهر الأخير من حياة نجيب محفوظ، منذ دخوله المستشفى يوم الأحد ١٦ يوليو ٢٠٠٦ إلى أن ووري التراب يوم الخميس ٣١ أغسطس ٢٠٠٦ بكل ما تضمَّنته تلك التجربة "من وخزات ألم سدَّدها لنا القدر، وما شهدته أيضًا من لحظات بهجة أشاعها نزيل الغرفة رقم ٦١٢ بين زائريه" (ص ٥). ثم يعلن سلماوي أن هدفه من هذا الكتاب تقديم رؤية صادقة للرجل من خلال علاقة ممتدة جمعته به منذ قابله أول مرة في السبعينيات "وحتى حملْت نعشه على كتفي بعد ذلك بأكثر من ثلاثة عقود" (ص ٥).

في اليوم السابق — السبت ١٥ يوليو — كان محمد سلماوي في زيارته الأسبوعية للأستاذ، روى له كيف اكتشف بالصدفة المحضة إصابته بمرض السكر حين ذهب — وهو مقبل على الخمسين — لملء استمارة بيانات لعمل بوليصة تأمين على الحياة، فأخضعوه لفحوصات طبية استمرت يومًا بطوله في نهايته وبّخوه قائلين: لماذا لم تذكر أنك مصاب بداء البول السكري. ويواصل نجيب محفوظ قائلاً: لم أكن حتى تلك اللحظة أعرف أنني مصاب بهذا المرض، لهذا قلت لهم: لو لم أكن مصابًا بالسكر فإن مفاجأتكم هذه كافية لإصابتي بها (ص ٨). ويذكر هنا ما سبق أن أعلنه أكثر من مرة أنه وإن بدا له هذا المرض في بدايته عدوًّا فقد أصبحا — بفضل النظام الغذائي — أصدقاء "عدو ما من صداقته بد". ثم أملى عليه حلمًا من أحلام فترة المراهقة كان هو آخر الأحلام في آخر الزيارات التي ظل يقوم بها محمد سلماوي مساء كل سبت للمنزل رقم ١٧٢ بشارع النيل بالعجوزة طوال ما يقرب من ١٢ عامًا منذ وقعت محاولة اغتيال نجيب محفوظ يوم ١٤ أكتوبر ١٩٩٤ والتي سببت إصابة يده اليمنى — يد الكتابة — بعجز أوقفه عن الكتابة، فتحوَّل عموده الأسبوعي في الأهرام إلى حوار يجريه معه أسبوعيًّا لُينشر في نفس مكان عموده السابق (ص ١٠) يقول محمد سلماوي: لكن الأحلام ليست منفصلة عن الإنتاج الأدبي لمحفوظ (صفحات ١٩ — ٢٠).

في صباح اليوم التالي — الأحد — تعثّر نجيب محفوظ في غرفة نومه ووقع على الأرض، فأصيب بجرح غائر في مؤخرة رأسه أفقده الوعي، فتم نقله على الفور إلى مستشفى الشرطة الملاصق لمنزله، حيث تم عمل بعض الغرز الجراحية لخياطة الجرح. وكانت الممرضة هالة التي تتولى رعايته هي الممرضة نفسها التي تولت رعايته عندما دخل المستشفى نفسه في شتاء عام ١٩٩٤ على أثر محاولة الاغتيال. ويحرص محمد سلماوي على تسجيل حضور البديهة وروح الدعابة عند نجيب محفوظ رغم مأساوية الموقف عندما أبلغه محمد سلماوي أنه تم عمل غرزتين له إذ سأله: وبتقول غرزتين؟ لم أكن أعرف أن الشرطة أصبحت تسمح الآن بالغرز (ص ١٢) (الغرز هي جلسات تعاطي

الحشيش) ثم سأله نجيب محفوظ إن كان قد قرأ مجلة نصف الدنيا الصادرة صباح ذلك اليوم، فلما أجابه أنه قرأها سأله: أي حلم أعجبك أكثر؟ أجابه: الأخير، ثم قرأه عليه:

رأيتني أعد المائدة، والمدعوون في الحجرة المجاورة تأتيني أصواتهم، أصوات أمي وإخوتي وأخواتي. وفي الانتظار سرقني النوم، ثم صحوت فاقدًا الصبر، فهرعت إلى الحجرة المجاورة لأدعوهم، فوجدتها خالية تمامًا وغارقة في الصمت، وأصابني الفزع دقيقة، ثم استيقظت ذاكرتي فتذكرت أنهم جميعًا رحلوا إلى جوار ربهم، وأنني شيعت جنازاتهم، واحدًا بعد الآخر"

يقول محمد سلماوي: وسرت في نفسي رجفة لا إرادية، وددت لو أن عيني لم تقع على هذا الحلم.

وعندما نشر محمد سلماوي في الأهرام نبأ انتقال نجيب محفوظ إلى مستشفى الشرطة كان الرئيس حسني مبارك أول المتصلين للاطمئنان فرئيس الوزراء ووزيرا الداخلية والإعلام بينما حضر فاروق حسني وزير الثقافة لزيارته في المستشفى ثم أصدقاؤه وناشره المهندس إبراهيم المعلم صاحب دار الشروق حيث أنبأه بالاحتفال الذي ستقيمه الدار بالاشتراك مع اتحاد الكتاب (الذي يرأسه أ. محمد سلماوي) احتفالاً بإتمام الأستاذ عامه ال٩٥ (وهو الاحتفال الذي أقيم فعلاً بعد وفاته وشارك فيه إلى جانب الأدباء المصريين باحثون ومترجمون عرب وأجانب).

وقد أدى منع الزيارة عن نجيب محفوظ إلى نقل الأعباء على السيدة زوجته التي كانت تستقبل الزوار في الصالة المجاورة للغرفة مما أثقل كاهلها. ويروي محمد سلماوي أن السيدة "عطية الله" زوجة نجيب محفوظ حين دخلت عليه غرفته بالمستشفى في الصباح متكئة على عصاها كان أول ما قاله لها: حاسبي تقعي (ص ٣٨).

وتطور الأمر إلى خلل بالكليتين، بينما وصلت خمس نسخ من مجلة فرنسية منشور بها مقال عن أحلام فترة النقاهة، وكلام على لسان نجيب محفوظ يقول فيه: كبر السن

يحدّني، لكن ما تزال لدي رحابة الأحلام. بينما ابنته تبدي دهشتها من معاملة كبار السن كأنهم أطفال حين تقول الممرضة لوالدها: ياللا بقى لازم تاكل. لكن أشد ما كان يقلقها هو تلك الحفاضات التي أصبحوا يلبسونه إياها لتحمل إليه وإليها رسالة "أنه لم يعد قادرا على التحكم في نفسه، وأنا أعلم أن هذا ليس مما يقبله بسهولة" (ص٣٨) ولا يقبله أي إنسان عاقل في وعيه.

عبّر أحد الأصدقاء عن قلقه قائلاً: أهم ما كان يربطه بالحياة أصدقاؤه، إذ انقطع عنهم ولم يعد يراهم ويستمع إليهم فيشعر أنه انقطع عن الحياة (ص ٢٩). وكان الدكتور يحيى الرخاوي قد نبه — بعد تعرضه لمحاولة الاغتيال عام ١٩٩٤ — أن أخطر ما يمكن أن يصيب نجيب محفوظ الذي عاش حياته كلها بين الناس هو أن ينسحب داخل نفسه بعد الحادث، لهذا رتب الدكتور الرخاوي لقاء أسبوعيًّا له مع من يريدون لقاءه (ص٣٩) وإلى جانب يوم الجمعة الذي كان يلتقي فيه بمجموعة د. يحيى الرخاوي، كان هناك الخميس الذي يلتقي فيه بأصدقائه الحرافيش ثم بمجموعة أخرى مساء كل أحد في فندق شبرد، بينما يلتقي بمجموعة أخرى مساء الثلاثاء في العوامة "فرح بوت" على النيل أمام سكنه.

ويحاول محمد سلماوي إخراجنا من الزمكان المرضي لنجيب محفوظ بحديث معه عن سعر أول كتاب ظهر له منذ حوالي سبعين عامًا، كان روايته "عبث الأقدار" سعر النسخة قرش صاغ واحد، ومكافأته خمسمائة نسخة سلمها لأول مكتبة صادفها وقال صاحبها إنه لن يعطيني حقي إلا كلما بيعت نسخة (ص ٤١). بعد فترة مر نجيب محفوظ بالمكتبة فلم يجد نسخ الكتاب بها، فتفاءل بأنها بيعت، لكنه اكتشف أن صاحب المكتبة وضع النسخ كلها في المخزن باعتبار ألا سوق لها. لكن بعد سنوات نُشرت رواية "خان الخليلي"، فمر بالمكتبة ليجد "عبث الأقدار" معروضة بسعر جديد يزيد على قرش صاغ. وعندما قابل صاحب المكتبة حاسبه على ما بيع من نسخ لكن بالسعر القديم وهو قرش

صاغ واحد... وعندما دخل الطبيب وحاول إطعامه أغلق فمه وهـو يقـول: إنكـم تطعمون رجلاً ميتًا. (ص ٣).

ويتأرجح قالب السيرة الذي أبدعه محمد سلماوي عن محطة نجيب محفوظ الأخيرة بين ماضيه وحاضره. فعندما تنتقل الكانيولا وأنبوب التحليل من يده اليسرى إلى اليمنى يعود بنا سلماوي إلى لحظة انحناء الكاتب البرازيلي العالمي عليها حين – بمجرد دخوله على نجيب محفوظ – انحنى يقبِّلها في خشوع واحترام وهو يقول: تلك اليد التي كتبت لنا أعظم الأعمال التي عرفتها الإنسانية، لنتلقى رد الفعل حين نستمع إلى جواب القرار ومحمد سلماوي يردِّد حزينًا: تعال يا باولو كي ترى ماذا فعلنا بتلك اليد، لترى كيف تورَّمت وصار لونها قاتمًا، لا أستطيع أن أصفها لك، هو مزيج من الأحمر القاني والأزرق الداكن. أنت قبلتها، لكننا فعلنا بها ما لن تعرفه ولن تراه، وقبل ذلك كان هناك المخابيل الذين ضربوه بالسكين في رقبته، فسرى سمهم حتى أطراف أصابع اليد اليمنى (ص ٤٧) مما اضطر سلماوي أن يقصد صانع أختام ليصنع خاتمًا باسم نجيب محفوظ. فلما نظر إليه الرجل مستغربًا تدارك الأمر بإفادة ساخرة، بمجرَّد تشابه أسماء. فعلق الرجل وهو يضرب كفًا بكف: سبحان الله... اثنين نجيب محفوظ. واحد كاتب عالمي.. والثاني مـايعرفش حتى يكتب اسمه. وبفضل العلاج الطبيعي وتدريب اليد على الكتابة عاد يوقع بها للبنك. (ص ٤٨) .

ويتابع أ. سلماوي تطورات اللحظات الأخيرة لنجيب محفوظ: انسدت الشعب الهوائية لأنه لا يسعل فلا يطرد البلغم فوضعوا على وجهه قناع الأوكسجين، فهذا أفضل من جهاز التنفس الصناعي الذي قد تتعوَّد عليه الرئة فيصعب بعد ذلك فطامه عنـه (ص ٤٩). وأعاد هذا الوضع ذاكرة محمد سلماوي إلى ما رواه نجيـب محفـوظ عـن شقيقين له تركا الدنيا كلٌ بطريقة مختلفة عن الآخر: أحدهما أصيب بالسرطان وتعـذَّب في الأسبوعين الأخيرين عذابًا لا يطاق، بينما الآخر مات وهو يشرب الشاي مع ابنه، ثم يفيق محمد سلماوي مما يسرد ليسأل نفسه ويسألنا معه سؤالاً استنكاريًا فيـه إشـارة

تنبؤية: "لكن لماذا أتحدث عن الموت وهو ما يزال على قيد الحياة، إن مقاومته لقناع الأوكسجين دلالة على أنه ما يزال متمسكًا بالحياة، في كل مرة يترع قناع الأوكسجين كنت أزداد ثقة بأنه سيخرج من تلك الأزمة ويغادر المستشفى كما غادره من قبل" (ص ٥٠) لكن سلماوي ما يلبث أن يتراجع معترفًا: خرجت إلى غرفة الاستراحة، كانت خالية، ولأول مرة منذ دخلت المستشفى وجدت نفسي أجهش بالبكاء (ص ٥١).

وعلى باب القاعة كان هناك من يحاول استثمار هذه اللحظات الحرجة بكاميراقم وقنواقم الفضائية وأسئلتهم المثيرة للجدل بغض النظر عن الموقف المأساوي. هل أولاد حارتنا سبب لفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل أم بسبب تأييده لاتفاقية كامب ديفيد مع إسرائيل. معنى هذا أن أصحاب هذه الأسئلة يجردون نجيب محفوظ من استحقاقه الجائزة لتفوقه الإبداعي. ويعلق محمد سلماوي مستنكرًا: ما هذا الإحساس المعيب بالدونية؟ (ص ٥٣) ويعيد محمد سلماوي الذاكرة إلى خطاب نجيب محفوظ في لحظة تسلمه جائزة نوبل مطالبًا بدولة فلسطينية.

وفي صفحتين من صفحات الكتاب يقودنا محمد سلماوي (منتصف ٥٩ – منتصف ٦١) إلى عالمه الداخلي لنجلس معه على مقهى نيلي في مواجهة مسكن نجيب محفوظ ومستشفاه وهو يناقش اسم الشارع "شارع النيل أم شارع جمال عبد الناصر" ويختار الاسم الثاني لأن النيل ليس في حاجة لأن يُسمَّى باسم شارع "تذكرت كيف قال لي نجيب محفوظ أنه بُهر بالنيل منذ الصغر، وأنه كان يتدلّى بحجمه الصغير من فوق كوبري أبو العلا ليتفرَّج على تدفق المياه ووالدته ممسكة به حتى لا يسقط" (ص ٦٠). فالنيل هو باعث الحياة وهو حاصدها أيضًا، تبدأ الحياة وتنتهي وهو متدفق إلى الأبد. ويختتم لحظته في محاولة لطمأنة نفسه حين يقول: عندما يصحو الأستاذ في زيارته المقبلة سأخبره أنني وجدت مكانًا يستطيع أن يشاهد منه النيل الذي كان يتوق إليه. سأقول له: إن هذا المكان ليس بعيدًا عن مترله. (ص ٦١).

ويروي محمد سلماوي تطورات الإجراءات الطبية مع نجيب محفوظ حين عملوا فتحة صغيرة في المعدة أدخلوا فيها خرطومًا من خلاله بالطعام الذي امتنع عن تناوله منذ ما يقرب من عشرة أيام، ثم يعود بنا في هذه السيرة التي تتأرجح بين الماضي والحاضر السردي فيتذكر يوم كان نجيب محفوظ يدرب يده على الكتابة بعد حادث الاعتداء عليه حتى أطلعه ذات يوم على كراسة ذات صفحات مسطرة كان يكتب فيها تدريباته اليومية وهو فرح كالطفل قائلاً: ألا تلاحظ شيئًا، إنني لم أعد أنزل عن السطر، ثم يستعيد إجابته يوم وصل إلى التسعين على سؤال وجهه إليه محمد سلماوي: بماذا تشعر في هذه السن؟ فكانت إجابته: أشعر أنني في محطة سيدي جابر، المحطة قبل الأخيرة محطة مصر... لم يعد لديَّ وقت إلا لألملم أشيائي وأستعد للنزول. (ص ٦٦)

وتطوَّر الوضع الصحي بحيث أصيب نجيب محفوظ بنزيف من القولون عالجوه بعملية كي مع إعطائه مهدئًا، وبينما فسَّر أحد الأطباء هذا النزيف بما تناوله نجيب محفوظ من كميات كبيرة من المضادات الحيوية، وطول استخدامه لجهاز التنفس الصناعي، فإن محمد سلماوي تساءل سؤالاً مغايرًا عما إذا كانت تلك وسيلة الجسد في إعلانه رفضه للطعام الذي أدخلناه إلى معدته، هل هي ثورة الجسد على ما تم رغم إرادته (ص ٦٩). الآن بعد أن أسكتنا فمه بالمهدئ، وربطنا يده في الإطار الحديدي للسرير، لم يبق إلا أن يقوله بالدم. فهل نسمع؟ هل نفهم (ص ٧٠)

ولأن الفنان الحقيقي الحدث العام بالنسبة له حدثه الخاص، ورغم ما أن يعانيه يشغل أي فرد عادي عن أي شيء آخر، فإن محمد سلماوي يبلغه الخبر الذي طالما استفسر عنه: خلاص يا أستاذ نجيب توصَّلوا لاتفاق وقف إطلاق النار في لبنان. ويعلن محمد سلماوي أنه كان يروي هذا النبأ لنجيب محفوظ رغم غيبوبته متأثرًا بفيلم شاهده يدور حول ممرِّض يحب راقصة باليه شابة أصيبت بغيبوبة فكان يقص عليها يوميًّا قصصًا مما يشاهده مثل عروض الباليه التي تهواها، وتكون النتيجة إفاقة الفتاة من غيبوبتها، لهذا مال على أذنه اليسرى صائحًا: الأحلام صدرت يا أستاذ نجيب، وهذه نسختك الأولى التي خرجت من المطبعة. ومضى يصف له شكل الكتاب وحجمه ويقلِّب صفحاته.

ثم يروي له حلمًا من أحلام الكتاب أو أحلام نجيب محفوظ، ويقوده ذلك الحلم إلى أحلام أخرى يعتقد محمد سلماوي أن بطلتها واحدة. ولما كان نجيب محفوظ يرمز لها بالحرف "عين" فإن سلماوي افترض هذا الحرف رمزًا لعايدة شداد محبوبة كمال عبد الجواد "الذي هو أنت في السكرية" (صفحات ٧٣ – ٧٤) ولا ينسى محمد سلماوي أن يذكر ذيول هذه الوقفة، فعندما دخلت الممرضة وجدته يتحدث معه فسألته غير مصدقة: هل أفاق؟ فكانت إجابته: أتتصورين أنني كنت أتحدث إلى نفسي؟ (ص ٧٣).

ويربط محمد سلماوي بين الدور الإبداعي لنجيب محفوظ وحالته الصحية متسائلاً: عليك أنت أيها الحكّاء الأكبر أن تأتي لنا بالحل كما فعلت في كل حكاياتك السابقة.. لكل منها حبكة تعقدت فيها الأحداث، ثم أتيت لنا بالحل في النهاية. تلك هي الحبكة الكبرى فأين الحل؟ هل قدمته لنا لكننا لم ندركه؟

وكان قد مضى الآن شهر ونصف شهر منذ دخل المستشفى يوم ١٩ يوليو ٢٠٠٦، وها نحن وصلنا إلى يوم ١٩ أغسطس، ٤٥ يومًا فقد خلالها بعض وزنه والكثير من لونه، كما فقد بهجته ووعيه. ويربط محمد سلماوي بين النهاية المرتقبة ويوم ولادته وقتًا أطول، لهذا قرَّر الوالدان إطلاق اسم الطبيب القبطي الكبير على المولود عرفانًا بالجميل، مما تسبَّب له في المستقبل في إعاقته عن عدم القبول للسفر في بعثة يتخصَّص فيها في الفلسفة أو اللغة الفرنسية، مما شجعه على أن يكرس حياته للفن الروائي، مما أوصله إلى جائزة نوبل. وهكذا من "الآكل خرج أُكلاً، ومن الجافي خرجت حلاوة". لهذا دعا محمد سلماوي ربه متوسلاً: لا تجعل رحيله متعسِّرا مثل ولادته، دعه يخرج بسلام" (ص ٧٥). ثم يستدعي حلمًا من أحلام فترة المراهقة – سمة من سمات الكتاب – تؤازر الموقف.

وتأتي الخاتمة المتوقَّعة، ففي مساء اليوم نفسه تلقى محمد سلماوي مكالمة تليفونية تعلن نهاية الرحلة. وفي التاسعة من صباح اليوم التالي أبلغ الدكتور زكريا عزمي رئيس ديوان رئيس الجمهورية أنه تقرَّر إقامة جنازة عسكرية غدًا من مسجد آل رشدان بمدينة نصر.

في هذا الموقف الجنائزي يستعيد محمد سلماوي هذا الحلم الذي يتعانق فيه الألم والأمل، ويتلألأ برومانسية الفراق والتأهب للقاء:

"إنه مشوار مرهق، وعند نهايته وجدت بوابة مغلقة، فاستجمعت قواي، وجعلت أرفعها حتى استجابت. فرأيت وراءها بحيرة تنطلق منها صواريخ، وكلما بلغ صاروخ الفضاء في الفجر باعثًا من الظلمة وجهًا عزيزًا محبوبًا امتلأ الفضاء بالأحبة. ومع ذلك فما زلت أنتظر سطوع الوجه الذي علّمني العشق وألهمني الخلود "

"كان الوجه هادئًا بلا تعبير، تموّجت معالم وجهه وسط الدموع التي اغرورقت بها عيناي"، إذن فقد توقّفت قيثارة الأدب العربي التي سنواصل سماع ذبذباتها، وليس كما كتبها – وليسمح لي الصديق محمد سلماوي – "التي لن يعود أحد يسمع لها صوتًا بعد الآن. كفت ذبذباتها". ص ٨١

ويضخم الحدث المأساوي من نظرة محمد سلماوي حين يعلن: هذا الجسد الهزيل الذي أمامي هو جسد الأدب العربي وقد رحلت عنه روح نجيب محفوظ، ففقد قوامه وحجمه وحيزه، وصار مسطحًا كالسرير لا ترتفع له قامة (ص ٨٣). تلك كلمات أملتها اللحظة الفاجعة لأن محمد سلماوي – بحكم تاريخه الأدبي وموقعه الثقافي – يدرك أن نجيب محفوظ ترك ورثة تتواصل روحه فيهم.

وسرعان ما طغت الجوانب الإجرائية لترتيبات الجنازة والدفن والعزاء. ويلاحظ محمد سلماوي ساخرًا أن جنازة نجيب محفوظ لقيت اهتمامًا كبيرًا لم يحظ به قبل أكتوبر ١٩٩٤ حين طعنه ذلك الشاب المضلّل في رقبته. وكما حدث يوم حصوله على جائزة نوبل، امتلأ البيت بعشرات الناس الذين لا يعرفهم أحد.

وقد حرص محمد سلماوي أن يحضر عملية غسل الجسد "كان أبيض صافيًا كجسد القديسين، فقط لاحظت أن يده اليمنى تورّمت بشكل ملحوظ. كانت في لون الدم حين يحتبس فيتحوّل إلى الزرقة الداكنة. يا لهذه اليد التي رفعت شأننا بين أمم

الأرض جميعًا، والتي قبّلها بعض أكبر كتّاب العالم أمام عينيّ. لماذا بـــدت الآن هكـــذا مكوّرة كاليد المعاقة؟ (ص ٩٢).

وأقيمت جنازتان: شعبية ثم عسكرية. وقال وزير الأوقاف الدكتور محمد زقزوق في كلمته إن مصر تعتبره هرمها الرابع لما أضافه للحضارة المصرية المعاصرة من أثر خالد لا يُنسى، بعدها أمَّ فضيلة الإمام سيد طنطاوي شيخ الأزهر الصلاة على روح الفقيـــد. ورغم اعتراض الحرس فقد شارك محمد سلماوي وجمال الغيطاني في حمل الـــنعش مـــع الحرس، بينما حمل مواطنون لافتات تحمل كلمات تلقائية لأُناس بسطاء: محفوظ دائمًا في القلوب.. يا ابن مصر المحبوب، إلى جنة الخلد يا ابن حارتنا.. الوداع يا شكسبير العرب. بينما وضع أحد مريدي نجيب محفوظ صورة ضخمة لوجه نجيب محفوظ على صـــدره. وفي اليوم التالي كانت هذه الصورة تتصدَّر الكثير من الصحف العربية والأجنبية.

بعدها انطلق النعش إلى مسجد القوات المسلحة بمدينة نصر حيث كان معظـــم المشيِّعين من المسئولين الرسميين في مقدمتهم الرئيس محمد حسني مبارك، وفي الطريق دار حوار قصير بين رئيس الوزراء ومحمد سلماوي استخدما فيه المصطلحات الاقتـــصادية. قال أحمد نظيف: اليوم أشعر أن مصر فقدت إحدى ودائعها الثمينـــة. أجـــاب محمـــد سلماوي: بل اليوم موعد استحقاق هذه الوديعة. لقد ظلت تتزايد قيمتها وتدر فوائدها علينا سنة بعد سنة طوال حوالي قرن من الزمان. اليوم ســـيتحول نجيـــب محفـــوظ إلى أسطورة أدبية من أساطير العالم مثله مثل دانتي وشكسبير وجيته. المهم هـــو أن نعـــرف كيف نستثمرها (ص ٩٦).

وفي مدافن صحراء الفيوم ووري الجثمان. ويذكِّرنا محمد سلماوي بقول نجيـــب محفوظ في ملحمته الحرافيش: الموت لا يجهز على الحـــياة، وإلا أجهـــز على نفـــسه" (ص ١٠٢)، ثم يعود إلى قول الباحث والناقد الأمريكي روجر ألن: نجح محفوظ في إيجاد ما يمكن أن يُطلق عليه "الرواية العربية" كتقليد أدبي قائم بذاته أسوة بالرواية الروسية أو الفرنسية أو الإنجليزية التي لكلٍّ منها خصائصها (ص ١٠٤).

وقد طغت نوبة الحزن على الصديق محمد سلماوي دفعته إلى قوله: الأدب العربي الحديث لن يعود أبدًا كما كان. وأقول بل بفضل نجيب محفوظ سيظل متدفقًا في أجياله التالية التي سيتوالد فيها عشرات من أبناء نجيب محفوظ.

وعلى صوت الطلقات النارية – تحية أخيرة لصاحب الجثمان – عبر صاحبه مدخل المقبرة بعد أن تمّ فتح النعش وإخراج الجثمان. وانغلق القبر على الجسد لتحرُّر الروح.

وفي طريق العودة أدار محمد سلماوي شريط الكاسيت الذي يحمل صوت نجيب محفوظ وهو يقص عليه:

"رأيتني في حي العباسية أتجوَّل في رحاب الذكريات. وتذكرت بصفة خاصة المرحومة "ع" فاتصلت بتليفونها ودعوتها إلى مقابلتي عند السبيل، وهناك رحبت بها بقلب مشوق، واقترحت عليها أن نقضي سهرتنا في الفيشاوي كالزمان الأول، وعندما بلغنا المقهى خف إلينا المرحوم المعلم القديم ورحب بنا، غير أنه عتب على المرحومة "ع" طول غيابها، فقالت إن الذي منعها عن الحضور هو الموت، فلم يقبل هذا الاعتذار، وقال إن الموت لا يستطيع أن يفرق بين الأحبة"

وعندما أعاد الشريط قليلاً، قال له بصوته مرة أخرى:

"الموت لا يستطيع أن يفرق بين الأحبة"(*)

(*) من الصدف الغريبة أن اسم محمد سلماوي يبدأ بحرف الميم بعد حرفيّ الجيم والراء اللذين يبدأ بهما اسما جمال الغيطاني ورجاء النقاش وجاء هذا المقال بعدهما طبقا للترتيب الهجائي وبعدهما من حيث الموضوع الذي يقدمه.

نجيب محفوظ بعيون سورية

- تقديم: رياض نعسان أغا
- إعداد: عبد الله أبو هيف

أصدرت الهيئة العامة السورية هذا الكتاب في معرض الكتاب بدمشق عام ٢٠٠٧ وينقسم إلى أربعة أقسام بعد التقديم والتمهيد والتعريف بالكتاب السوريين الذين تناولوا أدب نجيب محفوظ، أولها وأهمها دراسات في الرواية والقصة بأقلام ثمانية عشر أديبًا وأستاذًا جامعيًّا وهي مختارات من مؤلفات أو دراسات في المجلات الثقافية على مدى أكثر من نصف قرن (١٩٥٦-٢٠٠٧) ما عدا الدراستين أو المقالين الأخيرين.

والقسم الثاني حول نجيب محفوظ والسينما، وبه جدولان: أولهما الأفلام المستقاة من أعمال نجيب محفوظ وتواريخها وعددها ٤٦ فيلمًا على مدى ٣٨ عامًا (١٩٥٤-١٩٩٢)، ثم "فيلموجرافيا نجيب محفوظ" وعددها ٦٤ فيلمًا وهي أفلام مأخوذة عن قصصه، وكتب قصتها والسيناريو أو كتب لها السيناريو فقط أو اشترك في كتابته مع آخرين، ويلاحظ أن هناك ستة أفلام منتقاة من كتابه "ملحمة الحرافيش"، وأن ٢٥ مخرجًا تداولوا إخراج هذه الأفلام كان نصيب الأسد فيها- كما يقولون لصلاح أبو سيف (١٣ فيلمًا). ويلي هذه الإحصائيات دراستان بعنوان "أهمية نجيب محفوظ في السينما" لمحمد عبده، و"نجيب محفوظ هرم في السينما" لمحمد خليل.

والقسم الثالث شهادات لثلاثة وثلاثين أديبًا وناقدًا سوريًّا بعضها سبق نشره وأشير إلى مكان نشره وتاريخه، وبعضها كتبه أصحابه - فيما يبدو- مشاركة في الكتاب، بعضها احتل من الكتاب أكثر من عشر صفحات- مثل كلمة عزيزة السبيني- وبعضها لا يزيد عن نصف صفحة كالتي نشرتها غادة السمان، ولعل أبرزها كلمة الأديب حنا مينا وعنوانها "أنا ابن الثمانين أبكي أستاذي" والتي أعلن فيها أن "نجيب محفوظ" وأنا، هما الروائيان العربيان الوحيدان اللذان يملكان عالمًا روائيًّا متكاملاً فيما أعلم، و لم يعترض أحد من النقاد أو زميل من الروائيين على هذا القول" (ص٤٠٤)، ثم

يعقد مقارنة بينه وبين نجيب محفوظ حين يعلن أن "نجيب محفوظ – في حدود رأيي– كان يجيد كتابة القصة والرواية، يرتفع في سياق الرواية إلى أعلى، ثم يمضي في خط مستقيم إلى النهاية، أي لا يمارس جنون غيره من أمثالي في الارتفاع والانخفاض، وإن كان يجيد التخفّي فلا يطل في كل ما كتب من روايات برأسه بين السطور، ولا يكشف لعبته الذكية في أخذ القارئ على مدى الرواية إلى خاتمتها غير المتوقعة". (ص٤٠٦).

أما القسم الرابع فمعلومات ووثائق يتضح منها أن نجيب محفوظ أبدع ٣٧ رواية على مدى ما يقرب من ٦٠ عامًا ما بين عامي ١٩٣٩– ١٩٩٧ و١٤ مجموعة قصصية على مدى أربعين عامًا. ويرصد الكتاب ٤٦ فيلمًا استفاد من أعماله على مدى ما يقرب من أربعين عامًا، بين عامي ١٩٥٤ و١٩٩٢ كما نقرأ في هذا القسم تسجيلاً لكلمته أمام جائزة نوبل.

ويُختتم الكتاب بقائمة بعناوين بعض مقالات وأبحاث ١٥ كاتبًا سوريًّا منتقاة من ببليوجرافيا الصديق د. سامي سليمان أحمد في مجلة "فصول" بالقاهرة في خريف ٢٠٠٦ ضمت أكثر من مائة كتاب، وفصولاً عنه في أكثر من مائتي كتاب، ومقالات وأبحاث في دوريات ضمت أكثر من ٦٠٠.

*　　*　　*

يقدم الكتاب الدكتور رياض نعسان أغا وزير الثقافة السورية معلنًا أنه يدين لنجيب محفوظ بإدخاله إلى أحياء القاهرة القديمة قبل أن يزورها للمرة الأولى في السبعينيات (من القرن العشرين). وكما تعرّف على نجيب محفوظ عن طريق القراءة فقد تعرّف عليه عن طريق السينما حين شاهد فيلم الطريق في سينما الأوبرا بحلب وحذره أستاذه د. جورج سالم– وكان الطالب رياض نعسان وقتئذ في السنة الأولى من المرحلة الثانوية – من أن يكتفي بمشاهدة روايات نجيب محفوظ أفلامًا في السينما، بل حثّه على قراءاتها. أما السؤال المحيِّر الذي لا يجد جوابًا عليه فهو لماذا لا نجد أي ذكر لقضية

فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي في كل ما كتب نجيب محفوظ؟ ويجيب الدكتور رياض نعسان "إنه لو فعل لخسر جائزة نوبل التي يسيطر عليها جهابذة العلمانية". ولكني أتساءل: هل كان نجيب محفوظ يتطلّع إلى الحصول على هذه الجائزة؟ لقد عرفت نجيب محفوظ عن قرب ودارت حوارات منشورة بيني وبينه و لم أشتمّ منها أي هاجس للفوز بهذه الجائزة، بل لعله كان يتوقعها لطه حسين أو توفيق الحكيم. حتى جاءت لمقابلتي في مكتبي بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة سيدة سويدية قبيل ترشيحه للجائزة، ذكرت لي أنها زوجة السفير الألماني في المغرب ومفوضة من مؤسّسة نوبل، تطلب أن أمدّها بمعلومات عن نجيب محفوظ. لقد بدأ نجيب محفوظ مسيرته الإبداعية قبل فوزه بالجائزة منذ أربعين عامًا، فهل كان بعيد النظر أو شديد الطموح منذ ذلك التاريخ حتى لا يزعج القائمين على منح هذه الجائزة؟ على أية حال فقد صارحه الدكتور رياض نعسان معاتبًا وكانت إجابته ما قاله للرئيس عبد الناصر على الملأ حين زار صحيفة الأهرام ومعه العقيد القذافي: يا ريس إلى متى نبقى لا حرب ولا سلام ما تخلّصونا يا نحارب يا نصالح. وقال محفوظ: وحاربنا في أكتوبر. والنتيجة زي ما انت شايف.

ثم يقدم الدكتور عبد الله أبو هيف الذي أعد الكتاب – تعريفًا لثلاثة وعشرين أستاذًا وأديبًا ممن كتبوا عن نجيب محفوظ في الدوريات والمؤلفات منذ خمسينيات القرن العشرين. بدأه بكلمته عن مشاركة وفد سوري عالي المستوى برياسة د. رياض نعسان أغا وعدد من الروائيين والإعلاميين لتقديم العزاء في وفاة نجيب محفوظ وذلك بتوجيه من الدكتور بشار الأسد رئيس الجمهورية العربية السورية وقتئذ تقديرًا لمكانة ذلك المبدع العظيم في الأدب العربي الحديث. وقد استقبله في القاهرة نظيره المصري الأستاذ فاروق حسني، وقام الوفد بزيارة أسرة الأديب الراحل في منزله بحي العجوزة بالقاهرة، وفور العودة دعا د. رياض نعسان إلى تكريم نجيب محفوظ بإصدار هذا الكتاب تخليدًا لإبداعه الحي، وأن يضم – حسب توجيهه- أبحاثًا ومقالات وشهادات مما كتبت عنه خلال الستة عقود الأخيرة بأقلام الكتاب السوريين الذين عنوا بإبداعه والتي تفصح عن رؤاه

الفكرية والفنية ومواقفه الثقافية والسياسية والاجتماعية والحضارية، معبرة عن أن المبدع العظيم نجيب محفوظ حاضر وباق في وجداننا العربي.

ويستهل عبد الله أبو هيف تقديمه للمشاركين في الكتاب بقوله إن نجيب محفوظ مبدع عظيم في الثقافة العربية الحديثة، نقرأ في إبداعه الروائي والقصصي والمسرحي تحوُّلات التاريخ العربي الحديث ومتغيراته الاجتماعية والسياسية وتحفل إبداعاته بالرؤى الفكرية والفنية العميقة عن تحقُّقات الذات إزاء المعضلات العديدة التي واجهها – وما زال- العرب المعاصرون تحت وطأة الاستهدافات الأجنبية، ثم يشير إلى أبرز تجليات هذا الإبداع، فقد وسع نجيب محفوظ أصالة الرواية العربية باستلهام موروثاتها السردية وتحديث منظوراتها وتقنياتها كذلك.

وقد شرع الكتّاب السوريون بالكتابة عن نجيب محفوظ في الروايات والمؤلفات منذ خمسينيات القرن العشرين ومن أهم هذه الكتابات – وسنذكر مجرد إشارات منها نرجو أن تقدم فكرة عنها ومن يريد المزيد عليه الرجوع إلى الكتاب، فهذه الكلمات تعريف بالكتاب وليست بديلاً عنه:

دراسة الأديب فاضل السباعي في مجلة الأديب اللبنانية في أغسطس ١٩٥٦ عن رواية "بداية ونهاية"، وخصَّ دراسته لمأساة بطلتها نفيسة كامل علي معلنًا أن مؤلفنا في ذلك الوقت المبكِّر ذو قلم يُعد من أنجح، إن لم يكن أنجح، الأقلام الروائية التي أخذت على نفسها أن تؤرِّخ برائع فنها للواقع العربي، بما يتسم به من مزايا، وما ينخر في كيانه من أدوار.

تليها دراسة الدكتور رياض نعسان أغا بعنوان "تأملات في رحلة نجيب محفوظ الفلسفية: حضرة المحترم نموذجًا" والمنشورة في مجلة المعرفة عام ١٩٧١ ثم في كتاب "طيوب الذاكرة" عام ٢٠٠٤، معلنًا أن نجيب محفوظ الروائي العربي الأبرز الذي قدم أدبًا فلسفيًا خالصًا ناقش فيه علاقة الإنسان بالله مستفيدًا من عناصر المأساة العربية، ليؤكِّد في النهاية أن الإنسان هو المعجزة الكبرى (ص٦١)، فبعد أن عرفنا جيدًا

شخصيات جبل ورفاعة وقاسم وعرفة في "أولاد حارتنا" وصابر في "الطريق"، وعمر الحمزاوي في "الشحاذ" وعبد الله " في حارة العشاق" وعلي عويس في "حكاية بلا بداية ولا نهاية" وسواها من الشخصيات التي تعاني همًّا ميتافيزيقيًّا في علاقتها مع جبلاوي وسيد الرحيمي وزعبلاوي، بعد ذلك كله يطلع علينا نجيب محفوظ بشخصية عثمان بيومي، والتي يتابع نجيب محفوظ دورها الكونية في "حضرة المحترم". وكما في كل روايات نجيب محفوظ الفلسفية هناك مستويات، الأول واقعي محسوس، والثاني رمزي تجريدي (ص٦٢).

تأتي بعد ذلك دراسة جورج طرابيشي حول رواية "أولاد حارتنا" بعنوان "نجيب محفوظ يعيد كتابة تاريخ البشرية، المنشورة في كتابه "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" عام ١٩٧٣، معلنًا أن المحاولة التي أخذها محفوظ على عاتقه محاولة جبارة، وهذا بالفعل أقل ما يمكن أن يوصف به أي مشروع لإعادة كتابة تاريخ البشرية في صورة رواية أو ملحمة روائية. (ص٩٠).

وختم نظرته إلى هذه الرؤيا الشاملة بقوله: وأيًّا كان موقفنا من الميتافيزيقا ومن لغتها ومشكلاتها، فليس بقليل أن يؤكد في مجتمع كمجتمعنا كاتب له شعبية نجيب محفوظ وتأثيره أن الإنسان هو المعجزة، لأنه يحلم بالطيران وهو غارق في الوحل: الطيران بأجنحة الدين بالأمس، وبأجنحة العلم اليوم، وربما بأجنحة الاثنين معا غدًا (ص١٧).

كما عُني جورج طرابيشي بروايات نجيب محفوظ- إلى جانب عدد من الروائيين العرب- في كتابيه: الأدب من الداخل (١٩٧٨) ورمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى (١٩٨١).

ثم تليها دراسة جورج سالم "المغامرة الروائية العربية نجيب محفوظ نموذجًا" من كتابه "المغامرة الروائية: دراسات في الرواية العربية" ١٩٧٣.

ويتناول فيها روايتي "اللص والكلاب" و"الطريق"، معلنًا أن التحليل المسهب الذي كان يعتمد عليه نجيب محفوظ في رواياته السابقة، استعاض عنه بوصف الحركة النفسية للبطل، وركز تركيزًا كبيرًا على الحلم بشرح موقف البطل أو مشاعره، واقتصر على ما هو أساسي حاذفًا كل ما عداه، كما أنه يتناول الحدث من نقطة تأزُّمه قريبًا من نهايته، إلى جانب اعتماده على الضمائر الثلاثة في آن واحد (ص١٠٣).

وقيمة رواية مثل الطريق تكمنُ فيما وراء الأحداث، وفي العالم الفكري الذي يحملنا نجيب محفوظ إليه في هذه الرواية، كذلك القول في الشخصيات الروائية التي دارت حولها الأحداث كلها مجموعة من الرموز والتجريدات يجسم بوساطتها أفكاره وآراءه (ص١١٠).

تأتي بعد ذلك دراسة الدكتور رياض عصمت بعنوان "الجريمة تستفحل" وهو الفصل الأخير من كتابه "نجيب محفوظ.. ما وراء الواقعية" ١٩٩٥، والذي اختار فيه دراسة مجموعات نجيب محفوظ القصصية الأكثر تكاملاً وحداثة (ص٥) وهي: خمارة القط الأسود، تحت المظلة، الجريمة، حكاية بلا بداية ولا نهاية، واختتم مقدمة كتابه بقوله: إن هذه المحاولة النقدية للتعايش مع شخوص نجيب محفوظ تماثل محاولة التعايش مع شخصياته وألفتها، "(رياض عصمت: "نجيب محفوظ، ما وراء الواقعية ص٨) في "خمارة القط الأسود" وقف نجيب محفوظ بثقة كقاص معاصر ممتاز. وفي "تحت المظلة" اتضحت علاقته الزمنية بالسياسة، وبدأ تأثير المسرح يدخل على أدبه، فكتب مجموعة مسرحيات قصيرة من فصل واحد، وما لبثت الدراما أن تداخلت مع القصة القصيرة عنده فكتب مجموعة حواريات في "حكاية بلا بداية ولا نهاية"، ثم أتبعها بمجموعة عبثية الطابع تحت عنوان "شهر عسل" هدفها التجريب وارتياد عوالم جديدة في القصة أوحت بها البدايات السيريالية في المجموعات التي سبقت، وأخيرًا يطالعنا بمجموعته "الجريمة" التي نرى أنها تتمتع بوحدة بنائية فنية متميزة يزاوج فيها بنجاح بين سلاسة الواقعية وبساطتها، وتشويق وغموض السيريالية. إنها القصة في أجود أنواعها (نجيب محفوظ بعيون سورية، ١١٧).

بعد ذلك نقرأ فصلاً من كتاب "الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية" الصادر عام ٢٠٠٣ لعبد الله أبو هيف بعنوان "رؤى التاريخ في الرواية العربية: حديث الصباح والمساء لنجيب محفوظ نموذجًا" يعلن فيه أن الرواية العربية شهدت منذ مطلع سبعينيات القرن العشرين، ربما بتأثير هزيمة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ المخيبة للآمال، إقبالاً واسعًا على استقراء التاريخ العربي الحديث والمعاصر (ص١٣٤) ونتائج حرب تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٣ وتوسعت الرواية إلى قراءة هذا التاريخ العربي الحديث والمعاصر قراءة نقدية للإجابة على سؤالين أساسيين هما: من نحن؟ وكيف وصلنا إلى ما نحن عليه؟ (ص١٣٥).

ويرى الدكتور أبو هيف أن "حديث الصباح والمساء" يقصد هدفًا جليًا هو نقد الواقع من خلال الوعي بالتاريخ. تتنازع هذا النقد رؤية فلسفية حول المطلق (المثال) الضائع في المتغير، ورؤية سياسية هي مرثية الوفد والوفديين الذين صاروا أولياء الله في هذه الرواية ونقد مرحلة عبد الناصر والانفتاح، وهي أفكار طالما يردِّدها محفوظ في رواياته وكتبه السردية السابقة (ص١٤٠) مثل كتابه السردي "أمام العرش".

نقرأ بعد ذلك دراسة بعنوان "الصعود والسقوط في سيرة البطل الفهلوي في أدب نجيب محفوظ" لمحمد عزام المأخوذة من كتابه "الفهلوي بطل العصر في الرواية الحديثة" ١٩٩٣ حيث يقول إن أول صور المأساة لمجتمع الطبقة الوسطى في روايات محفوظ هو صعود "الأبطال" الانتهازيين إلى سدة الغنى والثروة عن أقصر طريق، ردًا على المنبت الطبقي الوضيع الذي خرجوا من رحمه. ومثال ذلك محجوب عبد الدايم والإخشيدي في "القاهرة الجديدة" وحميدة بطلة "زقاق المدق" وحسنين في "بداية ونهاية".

ويمكن القول إن أبطال نجيب محفوظ لا يخرجون في الغالب عن ثلاثة نماذج: البطل المنتمي يقابله البطل الانتهازي السلبي، وبينهما يراوح البطل الإشكالي. أما البطل المنتمي فهو عنده إما يكون منتميًا إلى اليمين أو إلى اليسار، لكن هذه الثنائية تحطمت بعد ثورة ٥٢ فأصبح المنتمي الثوري على نوعين: ثوري حقيقي، وانتهازي يتقنع بأقنعة

الثورة (ص١٥٦) وهو في أدب نجيب محفوظ. بورجوازي متوسط وليس بروليتاريًا من العمال أو الفلاحين، وهو لا يستطيع الخروج من آفاق طبقته الفكرية.

سعيد مهران في "اللص والكلاب" يمثّل التمرُّد وبصدق على انحطاط الواقع وفساده وعلى انتهازية رءوف علوان، وفي "السمان والخريف" نلتقي بالنموذجين المتضاربين عيسى الدباغ الوفدي الذي مُنع من ممارسة نشاطه السياسي بقيام ثورة ٥٢ فانهار لدى أول مواجهة له معها، وابن عمه حسن الدباغ النموذج الثوري، أكبر ثوري في الكلام لا الفعل، أثرى من وراء الثورة منصبًا وراتبًا وسيارة مرسيدس. وفي "الشحاذ" نموذجان آخران للبطل الثوري عمر الحمزاوي وعثمان خليل، الأول آمن بالاشتراكية وعمل من أجلها ولحسن حظه أفلت من الجلاد فآثر السلامة وتحول إلى برجوازي، ثم تحوّل مرضه النفسي إلى أزمة فكرية ومأساة تصوُّف حولته من ثوري مادي إلى متصوّف ميتافيزيقي. والثاني نموذج للثوري المخلص لكن التقليدي الذي وقع في مصيدة السلطة فدفع مستقبله ثمنًا لموقفه المتصلّب. وفي "ميرامار" سرحان البحيري الثوري الانتهازي الذي أثرى على حساب الثورة وفي مقابله يقف الثوري المعارض منصور باهي، وقد انتهى الاثنان إلى الطريق المسدود: انتحر أولهما عند اكتشاف سرقاته، وحاول الثاني قتل الأول لأنه كان يرى فيه صورة من نفسه: انتهازي وخائن، وهما يمثلان الجيل الجديد من الثوريين الانتهازيين الخارجين من رحم الطبقة الوسطى. (١٦١)

ثم نقرأ فصلاً بعنوان "الحارة أُم الزمان والمكان أو شجرة الحياة" لديب علي حسن من كتابه "نجيب محفوظ بين الإلحاد والإيمان" (١٩٩٧) وهو يرى أن نجيب محفوظ يعتريه القلق الوجودي، فالإنسان يواجه العدم ومن هنا فإنه يجعل الحارة القناع الأول والأخير لكل ما في الكون. ارتباطه بحارته المصرية يعني ارتباطه بالوجود والتمسك بالدنيا والحياة، ومن هنا فإنه يكون حزينًا حينما يغادر حارته المصرية كما يقول (صفحات ١٦٦-١٦٧)، والكاتب يربط بين هذا الرأي وعدم تحمُّس نجيب محفوظ للسفر خارج مصر، بينما المقهى عند نجيب محفوظ هو محور الصداقة وعالم الأنس وملتقى الأصحاب،

وهو الموضع الحميم يبعث الشعور بالألفة والاطمئنان، وهو بهذا كله خلفية إيجابية لاستثارة الخيال والأفكار (ص١٦٨). وقد أوحى المقهى إلى محفوظ برواية من أشهر رواياته هي "الكرنك" فقد أطلق عليها هذا الاسم من اسم المقهى الذي جرت على أرضه أحداث الرواية، أو أوحى بها المقهى.

ثم يتناول الأستاذ ديب علي حسن دور المقهى في زقاق المدق الذي كان يراقب منه القواد إبراهيم فرج حميدة حتى أغواها بترك الزقاق وخطيبها عباس الحلو لمرافقة الجنود الإنجليز، وارتباط المقهى في السكرية- أحد أجزاء الثلاثية- بأفعال وتصرفات كمال أحد أبطالها حيث كان يجتمع مع أصحابه في قهوة أحمد عبده. وأمام التغيرات الكبرى تذهب قهوة "أحمد عبده" وتقوم مكانها "قهوة خان الخليلي" (ص١٧٢). بينما رياض الزميل الآخر لكمال "يشتاق إلى حي الحسين ومقاهيه الكثيرة: قهوة الحسين الكبرى وقهوة عماد الدين"..

ويختتم ديب علي حسن مقاله بأن المقهى جزء من المكان وأساسي فيه، إنه الجزء الفعّال، إنه مكان اختُص بالرجال دون النساء. فيه الفضائح وفيه الأسرار. إنه باختصار كما قال نجيب محفوظ مكان أليف مليء بالذكريات العزيزة (ص١٧٢).

يلي ذلك مقال "الرؤى الاجتماعية والفلسفية في روايات نجيب محفوظ" للدكتورة عزيزة مريدان، من كتابها "القصة والرواية" (١٩٨٠). وفيه ترى إمكانية أن رواية "زقاق المدق" تؤلف في جملتها لوحة تصويرية عامة لهذا الزقاق تموج في داخله صور متعدّدة لا نسترسل مع إحداها، ونقترب من الهاوية حتى تعترضنا صورة أخرى مختلفة لا تربطها بالأولى أية رابطة. وما يلبث الكاتب أن يعود بنا بعدها إلى الصورة الأولى أو إلى غيرها. وهكذا نجد في الرواية فواصل متوالية تتداخل خيوطها ثم تتعرج عقدها قليلاً قليلاً، لتعود إلى تداخل العقد والخيوط من جديد حتى آخر الرواية. (صفحات ١٧٩-١٨٠). وتنقل لنا الدكتورة عزيزة مريدان فقرة من زقاق المدق نرى فيها قفزات سريعة

ونقلات مفاجئة تشويقًا للقارئ يظل مشدودًا معها إلى أحداث الرواية يريد أن يعرف ما سيجري في النهاية. لكنها تعود فترى أن هذه الطريقة لا تخلو من شعور القارئ بهذا الانتقال السريع المفاجئ الذي تفلت معه منه أطراف خيوط الرؤية، ويصعب عليه- بعد ذلك- متابعة الأحداث. وأنت ترى أن هذا نقد تأثُّري يمكن الرد عليه بأنني لم أشعر به كقارئ لنجيب محفوظ و لم أقرأه لناقد آخر ولا سمعته من قارئ. وواضح أن صوت الدكتورة عزيزة مريدان من الأصوات القليلة التي تقف في وجه المد المتحمّس لإبداع نجيب محفوظ، لكنه على أية حال صوت يثري الرؤية وينفي رتابتها.

وهي تحرص في نهاية مقالها لتؤكّد رؤيتها حيث تختتمها معلنة أن نجيب محفوظ "قد وُفق إلى حد كبير في إبراز حياة تلك الطبقة في ذلك الحي، وإن قصّر فنيًّا – بعض التقصير- في إحكام الحركة الدرامية"، وذلك بعد أن سبق أن اتهمته بالافتعال (ص١٨٢)، والاعتماد على عنصر المصادفة والإفاضة في النصح والوعظ والإرشاد فيما ألقاه على لسان رضوان الحسيني (ص١٨٣).

يلي ذلك فصل من كتاب "الرؤية النقدية، ودراسات في النقد والأدب" لمحمود منقذ الهاشمي (١٩٨٠) حول رواية "حضرة المحترم: رواية الشخصية الادخارية" فالراوي في الرواية ملتزم بوجهة نظر عثمان بيومي الشخصية المحورية فيها إلا في مرة واحدة فقط أشعرنا أنه يعرف عن البطل أكثر مما يعرف هو عن نفسه وذلك حين قال "وكإيمان أهل حارته لم يكن يفرق بين الدين والدنيا. وهو تدخل من الراوي يدل على أنه (أو المؤلف) لم يستطع أن يمثلها سواء بالسرد أو بالاستبطان أو على الأقل إنه خشي ألا يستنتج القارئ ذلك بنفسه فقدمها له بطريقة مقرَّرة. (ص١٨٦).

ونبه إلى أن مصطلح الشخصية الادخارية لا يعني مجرد ادخار المال، فلها سمات تختص بها هي سمات سيكولوجية أساسًا، وهي في شخصية عثمان بيومي بطل رواية "حضرة المحترم" (ص١٨٩) ويلخص سماتها فيما يلي:

- ضعف الإيمان وشدة التعلُّق عاطفيًّا بالماضي (صفحات ١٨٩-١٩٠).
- شعوره بالطمأنينة اعتمادًا على الادخار والتوفير، بينما الإنفاق يهدِّد حياته ويثير قلقه، ويتحوَّل الادخار عنده من وسيلة إلى غاية (ص١٩١).
- كمعظم الشخصيات الادخارية يتميَّز بالترتيب والنظام حيث وضع شعارًا للعمل والحياة مؤلفًا من ثمانية بنود تدل على فكرة المنظم المنسق.
- عاجز عن التفكير الخلاق (ص١٩٢).
- الحب عنده يعني التملُّك، وينظر إلى الزواج نظرته إلى شراء السلعة، وأن الزوجة وسيلة للتقدُّم في الوظيفة.
- الشخص الادخاري لا يملك غير كمية محدودة من الطاقة الذهنية وهذه الكمية تتناقص بالاستخدام ولا يمكنه استعادتها (ص١٩٣).

تُختتم الدراسة بأن نجيب محفوظ وُفِّق في تصوير الشخصية الادخارية تصويرًا حيًّا مقنعًا، وقدمها نمطية لكنها حقيقية نعرف الكثير من أمثالها، لكنه يعود فيتحفَّظ معلنًا أن نجيب محفوظ لم يكن عظيمًا، لكنه كان ملاحظًا بارعًا ذكيًّا. صوّر الواقع الذي رآه فأتقن تصويره، لكنه إذا كان لم ير من خلفيته إلا النذر اليسير، فإنه لم ير من احتمالات الغد شيئًا.

ولا أعتقد أن مهمة النقد أو الناقد - أيًّا كان مذهبه- أن يطالب المبدع بما لم يقله - وهي احتمالات ربما بعدد المتلقّين للعمل الأدبي- كأنما كان من المفروض أن يشاركه إبداعه.

بعد ذلك نقرأ فصلاً من كتاب "الرواية والحرب ١٩٩٩" لنبيل سليمان، بعنوان "الحرب في رواية الحب تحت المطر" حيث يرى أن الاهتمام الأكبر في هذه الرواية

"انصبَّ على الشباب الذين يسمهم بعامة القلق، ويحزنهم النزوع إلى وضع إنساني لائق، ليس الحب غير شارة إليه، في الوقت الذي يؤرجحهم اللهو في وضع خانق إلى درجة القتل، وهو وضع ما بعد الهزيمة" (ص١٩٨).

"الوجه الآخر لمعاناة الشباب هو الحرب: ففي ناصية مشرب الأمريكين يحتشد جمع من الشباب المغني الراقص العابث. وإذ يثور احتجاج ضدهم: اخجلوا من أنفسكم واذهبوا إلى الجبهة إن كنتم رجالاً، تنطلق أسئلتهم: لِمَ يريد أن يرسلنا إلى الجبهة قبل الأوان؟ وتتالى من ثَم الصفحات ملأى بهموم الشباب الجنسية والسياسية عاكسة الوعي بالهزيمة وتصدُّع الأوضاع القائمة سلطويًا ومجتمعيًا وعجزها عن التصدِّي للهزيمة. مما يخلق ردَّات فعل شبيبية شتى: هجرة، عمل فدائي، لهو وسخرية (ص٢٠٠).

ويختتم أ. نبيل سليمان دراسته معلنًا أن هذه الرواية ليست عرضًا لفترة لاهية من تاريخ مصر القريب وحسب، إنها إيماءة إلى المستقبل أيضًا والبديل الذي تقدمه يرتسم في حامد، وفي الفدائيين، وهو ارتسام يتصف بالاستحياء الذي تفرضه قتامة ما جدّ بعد الهزيمة (٢٠٣).

ويعرض الدكتور ممدوح أبو الوي "بعض المؤثرات بين دستويوفسكي ونجيب محفوظ- وهو فصل من أطول فصول الكتاب – وذلك من كتابه "تولستوي ودستويوفسكي في الأدب العربي" (١٩٩٩) فهو يرى أن رواية دستويوفسكي (١٨٢٥- ١٨٨١) صدرت في بداية مرحلة تاريخية جديدة في حياة الشعب الروسي، كذلك صدرت رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ في بداية مرحلة جديدة في حياة الشعب المصري في مصر، وهي المرحلة التي أعقبت الثورة التي أطاحت بالنظام الملكي وأعلنت أن تحقيق الاشتراكية من بين أهدافها وأن ثروات البلد موزعة بشكل غير عادل ولا بد من إعادة توزيع هذه الثروات توزيعًا يضمن لأغلبية السكان حياة كريمة وقسمة عادلة من ثروات مصر. وبكلمة واحدة نادت في تلك الفترة شريحة كبيرة من مثقفي

مصر بتطبيق الاشتراكية (ص٢٠٥) وكذلك كان الأمر في الفترة التي كتب فيها دستويوفسكي روايته "الجريمة والعقاب"(ص٢٠٦).

ويرى د. ممدوح أبو الوي أن هاتين الروايتين فكريتان ونفسيتان في الوقت نفسه. فقد صور دستويوفسكي عالم اللاشعور عند بطله، كذلك فعل نجيب محفوظ، فلجأ كل منهما إلى عالم الأحلام، حيث يتحرَّر بطل الرواية من قيود الذات العليا التي تخضع لها تصرُّفات المرء في حالة اليقظة، أما الأحلام فتقع تحت سيطرة عالم اللا شعور. وكانت الأحلام في الروايتين متشابهة، فهي عبارة عن كوابيس يراها البطل وبعد استيقاظه يحمد الله على أن هذا كله كان في الحلم وليس في اليقظة (ص٢١١).

ويختم د. ممدوح هذا الفصل بإعلانه أن موقف دستويوفسكي في نهاية المطاف أقرب إلى الفكر الروحي منه إلى الفكر المادي. وموقف نجيب محفوظ من الاشتراكية يشبه موقف دستويوفسكي بأنه مع وضد في الوقت ذاته، مع الإيجابيات وضد السلبيات. فضلاً عن أنه من الناحية الفنية من وجهة نظره ينتمي مثل دستويوفسكي إلى المدرسة الواقعية النقدية.

نقرأ بعد ذلك فصلاً عن رواية "ثرثرة فوق النيل" بعنوان "معنى الزمن والمصير والموت والعدم"، من كتاب "إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية" (٢٠٠٠) للدكتور دريد يحيى الخواجة. في بداية هذه الدراسة يرى كاتبها أن هذه الرواية تطرح كثيرًا من الأسئلة، وأنها تصور العالم الداخلي للشخصيات أو تعبّر عن واقعهم الذي يعيشون فيه أو من خلال السرد الذي قدمه الخطاب الروائي، وأنه انطلاقًا من النظرات التي يمكن أن تحكم المقاصد الواقعية والعصرية والوجودية التي رمت إليها الرواية، ولدى كل سؤال نجد اشتباك الأجوبة. هل العدم مغزى الحياة؟ مع المصير المجهول والموت والليل والظلام نعيش ثرثرة نجيب محفوظ فوق النيل، و"العدم" هو الذي يهيمن على وجودنا. هل حقًّا سنموت يومًا ما، الدوامة هي عالم مشهود يثرثر، بمجال

لأفكار تدور وتتحرك، أشخاصها انحصروا في رقعة صغيرة، استسلموا للحشيش يمتصونه مع مهرجان الجمر المتوهج (ص٢٢٩).

ونهاية الرواية ظلت تبحث والشخوص تسير في طريق مجهول، بعضهم ظل معاندًا.. أكثر جدية في عبثه. و"نجيب محفوظ" على لسانهم جميعًا ظل بلا هدف، بل يبحث عن هدف بلا خلاص، بل يتشوَّف طريق خلاص في الطريق الجديد العجيب اللا نهائي (ص٢٤٣).

وفي دراسة نذير جعفر للشخصية التراجيدية في "قلب الليل" المأخوذة من كتابه "رواية القارئ" (١٩٩٩) يرى أن شخصية جعفر الراوي الأس الذي يبني عليه محفوظ معماره الروائي لرواية "قلب الليل"، وهي المحور الذي ينتظم حوله مسار الأحداث وتفاعلاتها بحيث نسميها بحق: رواية الشخصية الفردية، حيث التاريخ الشخصي لجعفر الراوي يمتد من مفتتح الرواية إلى منتهاها مهمشًا ما عداه من شخصيات ووقائع إلا بالقدر الذي يكشف عن محيط علاقاته، ويعمق معرفتنا به، ويفسر لنا نزعته العقلانية، وجنونه المقدس في آن معًا. وبقدر ما يبدو هذا التاريخ شخصيًّا فإنه يحمل في طياته تاريخ حقبة وجيل وأفكار تتصارع على أرضية التفاوت في الواقع والميول والانتماءات. إن شخصية جعفر الراوي تتجاوز بهذا المعنى طابعها الفردي المحض أيضًا لتتحوَّل إلى نموذج إنساني يجسد الصراع الجوهري في النفس يتناهبها قطبا: الغريزة والعقل، الاحتجاج على القانون والخضوع للسلطة، الرغبة في التوحُّد والتوق إلى الانعتاق (ص٢٤٧).

فهو ككل الشخصيات التراجيدية التي تتمرَّد على شروطها الموضوعية عندما تعاني من عدم التلاؤم مع طاقاتها الروحية والعقلية المتقدة من ناحية والمصير المأزقي الذي تُحشر فيه من ناحية ثانية. ولأنها في حقيقة الأمر أكبر من هذا المصير فإنها تجد نفسها منساقة إلى حتمية المواجهة المأساوية معه حتى النهاية (ص ٢٤٨).

ويتساءل أ. نذير جعفر تساؤلاً يحمل إجابته حين يقول: هل جاءت كنية جعفر (الراوي) لتتطابق مع دوره كراو للقصة من أولها إلى آخرها، ثم يجيب أن هذا ما يرجحه لا سيما أن الأسماء عند محفوظ غالبًا ما يكون لها دلالتها الاجتماعية ووظيفتها الفنية ومن هذا المنطلق أيضًا جاء عنوان الرواية "قلب الليل" إشارة إلى زمن روايتها من جهة وإلى ما يخفيه الليل من حكايات وأسرار من جهة ثانية (ص٢٤٩).

وتتميز الرواية بالتقابل بين الشخصيات والتقابل على مستوى المكان والزمان. وهذه التقابلات تدخل في نسيج الحبكة الروائية متناغمة مع سيرورة الصراع الذي ينظم الرواية من أولها إلى آخرها (٢٥٣).

إلى جانب خاصية التقابل نجد خاصية أخرى تندرج عليها وعلى كثير من أعمال محفوظ، وهي النظرات والتأمُّلات الفلسفية التي تأتي في سياق الحوار أو عبر المونولوج والتداعيات. وغالبًا ما تكون نتاج تجربة شخصية أو خبرة إنسانية قابلة للتعميم، فتأخذ طابع الحقائق المطلقة أو الأسئلة المتعلّقة بالإنسان والكون، وبالحياة والموت، بالدين والعلم (ص٢٥٤).

أما الدكتور خليل الموسى فيرى في "رواية ميرامار نموذجًا لتعدُّد الرواة وتعدُّد وجهات النظر"، وذلك في الفصل الخاص تحت هذا العنوان من كتابه "آفاق الرواية بنية وتاريخًا ونماذج تطبيقية" (٢٠٠٢).

يلاحظ الدكتور خليل أن شخصيات هذه الرواية شخصيات انتهازية ما عدا شخصيتي عامر وجدي وزهرة، كما أنها شخصيات غير نبيلة، كل منها يكره الآخر ويبحث عن مصالحه وثرواته في هذا البنسيون وخارجه، ولا تجمعها صفة واحدة، وعلاقاتها مبتورة.. وتضاء هذه الشخصيات بحديث صاحبها عن نفسه وماضيه كما تضاء بحديث الرواة الآخرين. وساعد في ذلك تلك الصفحات التي جعلها المؤلف حوارًا مكثفًا موظفًا، وكأننا إزاء قراءة لمسرحية (ص٢٦٥).

ويلاحظ الدكتور خليل الموسى أنه في كل قسم من أقسام هذه الرواية باستثناء القسم الأخير مجموعة من الأخبار والمشاهد الوصفية والمذكرات يجمعها قاسم مشترك واحد، وهو أن الشخصية الراوية هي التي تتسلّم دفة البطولة: لكن الملاحظ أن ثمة أخبارًا وأحداثًا تتكرّر في الأقسام، ولكل راوٍ وجهة نظره فيها. ومن هنا فإن هذه الرواية تخلو من حدث متطوّر متنامٍ متصاعد ليأتي القسم الأخير وهو الأقصر ليدفع بالأحداث في حركة سريعة إلى نهايتها. وقد نحّى الروائي نفسه عن السرد والكلام كما يفعل المسرحي، فكانت الرواية موضوعية إلى حد بعيد، وكلف أربع شخصيات من شخصياتها بهذه المهمة الصعبة، وهم رواة مختلفو المشارب والصفات، (ص٢٦٩)، فميرامار رواية ذات بنية متعدّدة الأصوات لأحداث واحدة إلى حد ما، لذلك فهي تقوم على التكرار لكنه تكرار مختلف في كثير من مفاصله لأن وجهات النظر مختلفة حول الحدث الواحد. ناهيك عن الصورة التي يرسمها الراوي لنفسه، تكون غالبًا أوضح من الصورة التي يرسمها لسواه أو يرسمها سواه له. فهو يبين لك ما لا تعرفه الشخصيات الأخرى عن أسراره، وقد تعرف الشخصية الأخرى عن الراوي ما لا يعرفه الراوي عن نفسه أحيانًا. (ص٢٧٢).

نقرأ بعد ذلك فصلاً يقدم لنا إبداع نجيب محفوظ من زاوية أخرى بعنوان "توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ" للدكتور محمد رياض وتار من كتابه "توظيف التراث في الرواية العربية" (٢٠٠٢) فهو يرى أن "للعجيب والخارق في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة وليلة" دورًا مشابهًا لدوره في "حكايات ألف ليلة وليلة"، فهناك عفاريت مؤمنة وأخرى كافرة شريرة. وكأنها صورة من النفس البشرية في انقسامها بين الخير والشر. وبدا السرد قسمة بين العفاريت الخيرة والشريرة. كما بدا كل طرف منها يسعى إلى توجيه السرد الوجهة التي يريدها. إن الغرض من تدخل العجائبي في أحداث ألف ليلة وليلة هو دفع السرد إلى الأمام كلما وصل السرد إلى طريق مسدود يصبح فيها مهددًا بالموت أو التوقف النهائي. لكن الدكتور محمد رياض وتار يفرّق بين ظهور العجائبي في "حكايات ألف وليلة وليلة" وظهوره في رواية "ألف ليلة وليلة،" فهي في

الأولى اقتحام الإنسان للعوالم الخاصة بالعفاريت، وهي عادة عوالم مخالفة لعوالم الإنسان، أما ظهورها في الرواية الثانية فهو ظلم السلطة للشعب (ص٢٨٥) وواضح أن رواية "ليالي ألف ليلة" لم تتعامل مع العجائبي على أنه واقع وحقيقة، على الرغم من حضوره الكبير والهام ودوره الرئيسي في السرد، بل نظرت إليه على أنه صورة دقيقة لمضمون اللا وعي لدى كل شخص، ولذا شككت أحيانًا في وجوده المادي (ص٢٨٦) لكن- وكما يلاحظ د. محمد رياض وتار- أنه تحكم هذه الأمكنة بنوعيها الجغرافي والعجائبي ثنائية ضدية، فالأمكنة الجغرافية تضج بالفساد وترتكب فيها الجرائم، مما يدل على أزمة تعيشها الأمكنة الجغرافية في مدينة شهريار، وهي وجود الظلم وانتشار القبح والتسلّط على الناس.

أما الأمكنة العجائبية فتعج بالصفاء والنقاء والعدالة والمساواة والقدرة على منح الحياة "مملكة الماء اللا نهائية" لذا طُرحت بوصفها بديلاً للأمكنة الجغرافية "مملكة الدراويش في الجزيرة المهجورة" (ص١٨٧).

ويلاحظ الدكتور محمد رياض وتار أن ملحمة الحرافيش تتشابه والشكل العام للسيرة- يقصد ألف ليلة وليلة- من حيث ضخامة مدتها، وكثرة شخصياتها، وتعدُّد أمكنتها، وامتداد زمانها وانقسامها إلى عدد من الأجزاء يحمل كل جزء عنوانًا (٢٩٣) وأن نجيب محفوظ صوَّر بطلها عاشور الناجي في ضوء شخصية بطل السيرة الشعبية (٢٩٤) فثمة تشابه في مراحل حياته والبطل الملحمي كما صورته السيرة الشعبية لكن ثمة اختلافًا بين السيرة الشعبية ورواية "ملحمة الحرافيش" من حيث اختلاف زاوية الرؤية ومفاهيم العصر الذي كُتبت فيه كل منهما (ص٢٩٩).

فإذا كانت السيرة الشعبية قد رفعت البطل الفردي إلى درجة التقديس وجعلته القائد الملهم، فإن رواية "ملحمة الحرافيش" - على الرغم من تركيزها على وجود البطل الفردي- وجَّهت اهتمامها إلى الجماهير مؤكدة أن الفرد لن يستطيع فعل شيء ما لم تتحرك الجماهير لتدافع عن حقوقها. (ص٢٩٩-٣٠٠).

ولعل موضوع "نجيب محفوظ والمناهج النقدية: القاهرة الجديدة نموذجًا"، والذي سبق نشره في مجلة "فصول" القاهرية (العدد ٦٩-صيف ٢٠٠٦) للدكتور فاروق إبراهيم المغربي هو أطول الدراسات (ثلاثون صفحة والهوامش عشر صفحات)، كما أنه من أكثرها جذبًا للانتباه ودفعًا للاستثارة لأنه - وكما أعلن في المقدمة- أن هذه الدراسة تهدف إلى وضع القارئ أمام حالات نقدية متنوِّعة، تسلِّط جميعها الضوء على عمل أدبي واحد هو رواية "القاهرة الجديدة"، وهذا بدوره يتيح للقارئ أن يلمس الفرق بين تناول النقاد على اختلاف انتماءاتهم لهذه الرواية (ص ٣٠١).

ويستهل دراسته بإعلانه إمكان تقسيم الرواية إلى محورين رئيسيين هما التفسير والتحليل. وهو لا يتحمَّس لمحور التفسير الذي يضع تحته الشرح الذي لا يضيف للنص شيئًا، ولا يبين ما فيه، بل إنه يقزمه ويسطحه ويقتل الإيحاء فيه، فضلاً عن بعده عن الإبداع، لأنه يأخذ المعنى الظاهري فقط ويعطيه حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، لذا فإن شرح النص يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، أو تكرارًا ساذجًا تجد الكلمات نفسها (ص٣٠١)، أما التفسير فهو الشكل الأرقى للشرح. إنه استبدال نص آخر بالنص الذي نعرفه، وهذا النص الجديد، فيه من دون شك سمات إبداعية تتجاوز البنية المدروسة فتعرفنا بعض مكنوناتها، بغية الإعانة على تمثُّلها. (ص٣٠٢).

لهذا فهو خطوة متقدمة عن الشرح والتفسير، ثم ينبِّه إلى أن النص الأدبي يتعدَّد مما يهبه غنى وإبداعًا، لذلك فإن وجهة تحليل ما لا تنفي سواها، بل ربما أشارت إليها وحرصت عليها وأثارتها. وهكذا يكون التحليل في النص بمغامرة قد لا تنتهي (ص٣٠٣). ومن التحليل ينبثق التأويل، مع التنبيه أن التأويل مجرد احتمال صلح لعصره مع إتاحة الفرصة لاحتمالات عديدة تصلح لأزمانها.

وقد أحسن الدكتور عبد الله أبو هيف بوضع هذه الدراسة قرب ختام دراسات الكتاب- وكنت أفضل أن تكون في ختامها- لأنها تعرض لمناهج النقد المتعدِّدة، التي تناولت إبداعات نجيب محفوظ وتناقشها مقتبسًا رأي الدكتور نعيم اليافي- متفقين معه

في هذا الرأي الذي أعلنته في دراساتي بمناسبة تناولي لإبداع نجيب محفوظ بالـــذات- أن "طبيعة العمل الأدبي هي التي تفرض علينا المنهج الذي سنطبقه".

وهو يرى أن النقد العربي "في غالبه يعتمد على الطرب والتأثير العاطفي ومـــن ثم يأتي وصفًا للشعور المباشر الذي تركه هذا التأثير (أو أنه يعتمد على المنـــاهج الغريبـــة الوافدة ص٣٠٧)[1].

ثم يتناول بالنقد مناهج النقد التي تناولت إبداع نجيب محفوظ ويعـــزو ذلـــك إلى احتلال نجيب محفوظ موقفًا مهمًّا بين الروائيين العرب مما دفع أغلب التيارات الفكرية إلى تبنيه وإنطاقها عنها كجزء من صراعها السياسي" ولذلك سنرى هذا الروائي عند بعض النقاد كاتب الاشتراكية الأول.. كما سنراه عند نقاد آخرين كاتـــب الإســـلام الأول. وواضح أن كل ناقد أو اتجاه، إنما يبحث عن فكره ونفسه في روايات هذا الروائي. أما النقاد الذين يقفون في الجانب الثاني والذين يتخذون من الهجوم عليه هـــدفًا، فلأنهـــم وضعوا أنفسهم في الجانب المقابل ليس غير" (٣١١) فهناك الإسقاط الديني وفي مقابلـــه الإسقاط الماركسي وكذلك الإسقاط النفسي. لكنه حين يتعرض لدراسة الناقد الدكتور سامي سويدان ل"القاهرة الجديدة" يرى أن ما قدمه مما يسميه إسقاطا للقاهرة الجديـــدة "ليس قليلاً، فهو أفق إضافي مشكور لم يتوصل إليه أحد من النقاد الآخرين، سواء على صعيد الشرح أو التفسير أو التحليل. فإن آفاقًا كهذه إن لم تنفع العمل فإنها لا تضر به.

(١) "إنني أؤمن بمذهب النقد المتكامل، أي النقد الذي يتناول العمل الأدبي بالدراسة من أكثر مـــن ناحيـــة: النواحي الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية.. الخ. وعلى قدم المساواة كلما أمكن ذلك، وإن كان العمل الأدبي- وليس الناقد- يمكن أن يفرض تغلّب أحد هذه النواحي على بقيتها، فالقصة النفسية يمكن أن تغلّب المنهج النفسي، والقصة الاجتماعية تفرض المنهج الاجتماعي.. الخ. لكن أعتقـــد أن العمـــل النقدي – كالعمل الفني- كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية كان أكثر عمقًا (دراســـات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٧، ص٤ وأعيد في مقدمة كتـــاب "مع الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، صفحات ١٢-١٣).

وهذا شأن هذه الرواية التي لا شك في أنها اغتنت من هذه الدراسة (ص٣٢٧)، وقد أثار هذا التعليق تساؤلي لماذا لم يضم أخي الدكتور عبد الله أبو هيف دراسة الدكتور سامي سويدان أو فصلاً منها إلى هذه المختارات، فضلاً عن أنه لم يعرِّفنا به في مقدمته التي عرّفنا فيها بالأدباء السوريين الذين تناولوا أدب نجيب محفوظ.

ثم يعلن الدكتور المغربي رأيه بقوله: إن العمل الأدبي الحقيقي أكبر من أن يحتويه أي منهج نقدي. ومع هذا فإن قراءة التحليل يمكن أن تغني النص بشكل جيد ومتميز، وهي أقرب القراءات الجادة للقارئ العام لأنها تأخذ بيده نحو عالم النص الأدبي وتفضي إليه بما يكون قد خفي من أسراره (ص٣٣١).

بعدها نقرأ دراسة بعنوان "عالم نجيب محفوظ الروائي" لمحمد كامل الخطيب يعلن فيها أن "نجيب محفوظ أحد الروائيين العرب القلة الذين يمتلكون رؤية للعالم، أو عالمًا روائيًّا متكاملاً وفنيًّا، فعبر تاريخه الروائي قدم نجيب محفوظ رؤية فلسفية متسعة على الرغم من تغير زاوية النظر للعالم لديه، وتغير أدوات وتقنيات النظر عبر رحلته الروائية-الفكرية عندما تغيرت زاوية النظر في رؤية العالم" (ص٣١٢).

ويختتم دراسته بهذه الكلمات: دراسة في الزمن، هذا هو العالم الروائي لنجيب محفوظ يتغير الأفراد والمجتمعات والظلال ويبقى الزمن (وتعليقنا أن الزمن هو حامل التغير). فيه يعيش البشر: يولدون ويحيون ويتألمون، يصعدون ويسقطون، كل ذلك يتم في الزمن، مرة ينظر إلى المسألة من خارجها، وأخرى من داخلها. في البداية قدم "الشيء" كما يبدو، وفي النهاية قدم "الشيء" كما هو، وفي الحالتين قدم لنا الكاتب "الشيء كما يبدو له"، والشيء أو الزمن كما بدا نجيب محفوظ هو عالم نجيب محفوظ الروائي (ص٣٤٨).

أما ختام المسك فبقلم الدكتور عبد النبي اصطيف بعنوان يتفق مع موضعه من الأبحاث "تركة نجيب محفوظ" وهو يستهل مقاله ببيان معالم طفولة نجيب محفوظ التي تميزت بها:

الوحدة فقد كان آخر عنقود الأسرة- معرفته الحميمة لمختلف أحياء القاهرة والتي اتضحت أكثر مما تتضح في ثلاثيته- قراءاته لروائع الأدب العالمي منذ عمر مبكر- حديث والده المستمر عن زعماء الوطن البارين.

ويعتبر هذا المقال من مقالات الكتاب النادرة التي تربط بين كاتبها وسيرته الذاتية (انظر مقدمة الكتاب بقلم الدكتور رياض نعسان أغا) فهو يسترجع علاقته الحميمة بنجيب محفوظ منذ مطلع شبابه المبكر. "عندما كنت في السنة الأولى من دار المعلمين العامة بدمشق" وتعرُّضه اللاذع من والديه للانصراف عن قراءة محفوظ والانصراف إلى الكتب المدرسية التي تكفل النجاح والتفوُّق.

وفي فقرة تالية يتحدث عن قصته لقراءة نجيب محفوظ، وبشيء أكبر من المتعة وهو قراءة تجربة مفعمة بالفكر غنية بالمشاعر تسبر أغوار النفس الإنسانية وتتحدَّث عن مختلف المناطق البشرية من الشعور إلى الشعور وما قبل الشعور (ص٣٥٢).

ويعلن د. عبد النبي اصطيف بحق فضل نجيب محفوظ على الأدب العربي في إقبال القارئ المصري على قراءة الأدب العربي الحديث بروح التقدير والإعجاب. ويلخص لنا د. عبد النبي اصطيف رحلة نجيب محفوظ الإبداعية "التي تعبّر عن مشاعر متضاربة تناوشه من الاعتزاز بماضي مصر القديم المتمثّل بما قدمته مصر الفرعونية من إنجازات حضارية أسهمت في حضارة اليونان والرومان، إلى الفخر بماضيها الوسيط الذي كانت فيه محورًا أساسيًّا من محاور التاريخ العربي، إلى الخوف على حاضرنا الراهن الذي تهدِّده مصالح الدول الاستعمارية. لقد كان نجيب محفوظ ضمير مصر" (ص٣٥١).

ثم يطالب في نهاية مقاله بأنه ينتج أحد أشقائنا كتابًا عن قاهرة نجيب محفوظ كما تتجلى في كتاباته (ص٣٥٢)، معلنًا أن أهم ما أنجزه محفوظ أنه وضع الرواية العربية الحديثة على خارطة الرواية العالمية في القرن العشرين. (ص٣٥٢) وهذا دلالة على حيوية هذا الأدب.

* * *

تحية للصديق الدكتور عبد الله أبو هيف على هذا المجهود المتميز ولكل المشاركين فيه وعلى رأسهم الدكتور رياض نعسان أغا الذي لم يشارك فقط بحكم منصبه في إخراج هذا الكتاب، بل كشف النقاب عن أن هذا الكتاب ثمرة علاقة شخصية حميمة بإبداع نجيب محفوظ قبل أن يكون ثمرة منصبه الوظيفي.

نجيب محفوظ في سطور

- ولد في القاهرة في ١١ ديسمبر عام ١٩١١
- تلقّى كل مراحل تعليمه بالقاهرة في مدرسة الحسينية الابتدائية ثم مدرسة فؤاد الأول الثانوية ثم التحق بكلية الآداب بالجامعة المصرية حتى حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة عام ١٩٣٤.
- وعمل طول حياته بالوظائف الحكومية بالجامعة المصرية ثم وزارة الأوقاف ثم مصلحة الفنون بوزارة الثقافة، وعمل رئيسًا لمجلس إدارة مؤسسة السينما ثم تركها، وأصبح عضوًا بجريدة الأهرام.
- كتب القصة القصيرة في بداية حياته ثم جنح إلى كتابة الرواية وعاد أخيرًا يكتبهما معًا.
- وقد بدأ بكتابة الرواية التاريخية ثم الرواية الاجتماعية وأخذ أخيرًا يكتب الرواية ذات المضمون الفلسفي والتي تعالج الهموم الفكرية للمجتمع المصري المعاصر، وكتب أطول الروايات المصرية وهي ثلاثية بين القصرين التي تعالج فترة من تاريخ المجتمع المصري الفكري والحضاري.
- حصل على جائزة الدولة للآداب عام ١٩٥٧ ثم وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى عام ١٩٦٢.
- حصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ١٩٦٨.
- عضو بالمجلس الأعلى للفنون والآداب وجمعية الأدباء ونادي القصة بعد أن طلب إعفاءه من رياسته.
- حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٨. و"على الطعنة فى رقبته" فى ١٤ أكتوبر ١٩٩٤.

أولاً - رواياته:

١- عبث الأقدار، مكتبة مصر ١٩٣٩.

٢- رادوبيس، مكتبة مصر ١٩٤٣.

٣- كفاح طيبة، مكتبة مصر ١٩٤٤.

٤- القاهرة الجديدة، مكتبة مصر ١٩٤٥.

٥- خان الخليلي، مكتبة مصر ١٩٤٦.

٦- زقاق المدق، مكتبة مصر ١٩٤٧.

٧- السراب، مكتبة مصر ١٩٤٨.

٨- بداية ونهاية، مكتبة مصر ١٩٤٩.

٩- بين القصرين، مكتبة مصر ١٩٥٦.

١٠- قصر الشوق، مكتبة مصر ١٩٥٧

١١- السكرية، مكتبة مصر ١٩٥٧.

١٢- أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت ١٩٦٧.

١٣- اللص والكلاب، مكتبة مصر ١٩٦٢.

١٤- السمان والخريف، مكتبة مصر ١٩٦٣.

١٥- الطريق، مكتبة مصر ١٩٦٤.

١٦- الشحاذ، مكتبة مصر ١٩٦٥.

١٧- ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر ١٩٦٦.

١٨- ميرامار، مكتبة مصر ١٩٦٧.

١٩- المرايا، دار القلم، بيروت، ١٩٧١.

٢٠- الحب تحت المطر، مكتبة مصر ١٩٧٣.

٢١- الكرنك، مكتبة مصر ١٩٦٩.

٢٢- حكايات حارتنا، مكتبة مصر ١٩٧٥.

٢٣- قلب الليل، مكتبة مصر ١٩٧٥.

٢٤- حضرة المحترم، مكتبة مصر ١٩٧٥.

٢٥- ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر ١٩٧٧.

٢٦- عصر الحب، مكتبة مصر ١٩٨٠.

٢٧- أفراح القبة، مكتبة مصر ١٩٨١.

٢٨- ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر ١٩٨٢.

٢٩- الباقي من الزمن ساعة، مكتبة مصر ١٩٨٢.

٣٠- أمام العرش، مكتبة مصر ١٩٨٣.

٣١- ابن فطومة، مكتبة مصر ١٩٨٣.

٣٢- العائش في الحقيقة، مكتبة مصر ١٩٨٥.

٣٣- يوم قتل الزعيم، مكتبة مصر ١٩٨٥.

٣٤- حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر ١٩٨٧.

٣٥- قشتمر، مكتبة مصر ١٩٨٨.

ثانيًا – مجموعات قصصية قصيرة:

١- همس الجنون، مكتبة مصر ١٩٦٣.

٢- دنيا الله، مكتبة مصر ١٩٦٣.

٣- بيت سيئ السمعة، مكتبة مصر ١٩٦٥.

٤- خمارة القط الأسود، مكتبة مصر ١٩٦٨.

٥- تحت المظلة، مكتبة مصر ١٩٦٩.

٦- حكاية بلا بداية ولا نهاية، ١٩٧٠.

٧- شهر العسل، مكتبة مصر ١٩٧١.

٨- الجريمة، مكتبة مصر ١٩٧٣.

٩- الحب فوق هضبة الأهرام، مكتبة مصر ١٩٧٩

١٠- الشيطان يعظ، مكتبة مصر ١٩٧٩.

١١- رأيت فيما يرى النائم، مكتبة مصر ١٩٨٢.

١٢- التنظيم السري، مكتبة مصر ١٩٨٤.

١٣- صباح الورد، مكتبة مصر ١٩٨٧.

١٤- الفجر الكاذب، مكتبة مصر ١٩٨٩.

١٥- أصداء السيرة الذاتية، مكتبة مصر ١٩٩٥.

١٦- القرار الأخير، مكتبة مصر ١٩٩٦.

١٧- فترة العطوف، مكتبة مصر

١٨- صدى النسيان، مكتبة مصر ١٩٩٩

١٩- أحلام فترة النقاهة، دار الشروق، ٢٠٠٥ ط ٢، ٢٠٠٦

ثالثًا: مؤلفات أخرى

- نجيب محفوظ في سيدي جابر، محاورات مع محمد سلماوي، الترجمة الإنجليزية، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ٢٠٠٢
- محمد سلماوي، حوارات نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦.

المؤلف في سطور

يوسف الشاروني

- ولد ١٤ أكتوبر عام ١٩٢٤.
- حصل على ليسانس الآداب – قسم فلسفة – كلية الآداب – جامعة القاهرة– عام ١٩٤٥.
- تدرج بالعمل في المجلس الأعلى للثقافة (الذي شارك في إنشائه عام ١٩٥٦) حتى أصبح وكيلاً للوزارة به.
- نشر أكثر من خمسة وخمسين كتابًا ما بين قصة ودراسة أدبية وتعريفًا وتقديمًا للتراث، وديوانًا من النثر الغنائي، ومختارات في القصة والنقد، وكتب في السير والتراجم، ومسرحيات مترجمة من الإنجليزية إلى العربية.
- صدرت عنه تسعة مراجع اشترك في ثلاث منها عدد كبير من النقاد.
- نوقشت أعماله في رسائل علمية بالجامعات المصرية، ورسالة دكتوراه بجامعة لندن.
- ساهم في الحياة الثقافية عن طريق المشاركة في الندوات والمؤتمرات داخل مصر وخارجها.
- رئيس نادي القصة بالقاهرة (٢٠٠٠ – ٢٠١٠).
- عضو لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة.
- عضو لجنة الأدب بمكتبة الإسكندرية.

وهو حاصل على:

- جائزة الدولة النشجيعية في القصة القصيرة عام ١٩٦٩.
- جائزة الدولة التشجيعية في الدراسة الأدبية غام ١٩٧٨.
- جائزة الدولة التقديرية في الأدب عام ٢٠٠٠.
- جائزة العويس الثقافية في القصة القصيرة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٧.

كما حصل على:

- وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى.
- وسام الجمهورية من الطبقة الثانية.
- كان عضوًا في هيئة تحرير مجلة المجلة.
- وأستاذًا غير متفرغ لمادة النقد الأدبي للدراسات العليا في كلية الإعلام بجامعة القاهرة من عام ١٩٨٠- ١٩٨٢.
- يشارك في كثير من برامج الإذاعة والتليفزيون الثقافية وفي التحكيم في المسابقات الأدبية.
- تُرجمت قصصه إلى كثير من اللغات الأجنبية.

أقام المجلس الأعلى للثقافة في ديسمبر ١٩٩٩ حفل تكريم بمناسبة عيد ميلاده الماسي شارك فيه عدد من الأدباء والأصدقاء والتلاميذ والنقاد، واختُتم بلوحة درامية مستوحاة من سيرته الذاتية بمصاحبة فرقة الآلات الشعبية.

مؤلفات يوسف الشاروني

قصص قصيرة:

- العشاق الخمسة طبعة أولى، الكتاب الذهبي، روزاليوسف، القاهرة، ١٩٥٤، طبعة ثانية الكتاب الماسي، الدار القومية ١٩٦١، ط ثالثة مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥. ط٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.
- رسالة إلى امرأة، الكتاب الذهبي، روزاليوسف، القاهرة، ١٩٦٠.
- الزحام، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩ (حصل على جائزة الدولة التشجيعية في القصة القصيرة). ط٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠.
- حلاوة الروح، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٧١.
- مطاردة منتصف الليل، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣.
- آخر العنقود، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٢.
- الأم والوحش، ١٩٨٢.
- الكراسي الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.
- المختارات، رياض الريس ومشاركوه، لندن، ١٩٩٠.
- المجموعات القصصية الكاملة، ج١ العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

- المجموعات القصصية الكاملة ج٢، الزحام والكراسي الموسيقية وما بعد المجموعات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
- الضحك حتى البكاء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧.
- أجداد وأحفاد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٥.

روايات:

- الغرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

نثر غنائي:

- المساء الأخير، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.

سيرة ذاتية:

- ومضات الذاكرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

دراسات:

- دراسات أدبية، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٦٤.
- دراسات في الأدب العربي المعاصر، مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.

- دراسات في الحب، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٦. ويتناول مؤلفات التراث العربي في موضوع الحب والصداقة، وقد أعيد نشره بعنوان "الحب والصداقة في التراث العربي والدراسات المعاصرة"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦. ط٢ ١٩٨٢، ط ٣ ١٩٩٢.
- دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٧.
- اللا معقول في الأدب المعاصر، المكتبة الثقافية، مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٩.
- الرواية المصرية المعاصرة، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٣.
- القصة القصيرة نظريًّا وتطبيقيًّا، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٧.
- نماذج من الرواية المصرية، مشروع المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧(حصل على جائزة الدولة التشجيعية في النقد الأدبي).
- القصة والمجتمع "سلسلة كتابك" دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.
- شكوى الموظف الفصيح، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٨٠.
- الروائيون الثلاثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠. ط٢، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٣.
- رحلتي مع القراءة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢.
- مع القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥.
- رحلتي مع الرواية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.
- مع الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩.

- مع الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.
- أدباء ومفكرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.
- القصة تطورًا وتمردًا، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥.
- مع التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.
- مع الأدباء، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩.
- مختارات من حوارات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.
- الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠.
- أدباء من الشاطئ الآخر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٢.
- مبدعون وجوائز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣.
- من جراب الحاوي (دراسات في مجموعات قصصية)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٣.
- الأذان في مالطة، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥.
- قراءات في إبداعات من عالمنا العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧.
- قراءات في روايات، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨.
- الحكاية في التراث العربي، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨.
- حفيدات شهر زاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.

مؤلفات أخرى:

- التربية في علم التغذية، كتاب الجمهورية، القاهرة، مارس ٢٠٠٩.

تحقيق:

- عجائب الهند لبزرك بن شهريار، رياض الريس ومشاركوه، المحدودة، لنـــدن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠. ط٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
- أخبار الصين والهند، سليمان التاجر وأبي زيد حسن السيرافي، الدار المـــصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٩.

إعداد وتقديم:

- سبعون شمعة في حياة يحيى حقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب "مشروع المكتبة العربية"، القاهرة، ١٩٧٥.
- الليلة الثانية بعد الألف، "مختارات من القصة النسائية في مصر" الهيئة المـــصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربي، القاهرة ١٩٧٦. ط٢ سلسلة الكتـــاب الفضي، نادي القصة، القاهرة، ٢٠٠٣.
- عشرون قصة حب، مختارات من القصة النسائية، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، ١٩٩٥.

ترجمات:

- سينيكا، أوديب، إعداد تدْهيوز، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٧٦.
- صوفي تريدويل، الآلية، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٨٨.
- جون بولدستون، ميدان باركلي، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام بالكويت، ١٩٩٠.
- سير روبرت هاي، دول الخليج الفارسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.

مجموعات قصصية بلغات أجنبية:

بالإنجليزية:

- Blood Fued trans Denys Johnson-Davies Heinman (London, 1983), pp. 137 In Arab Authors (1984) The American University Cairo press (1991).
- The Five Lovers. General Egyptian Book Organization, Cairo, 1988.

بالألمانية:

- Nachrichten Aus Agypten, (Deutch von Nagi Naguib J. C. B. Editionen (Berliner Kunster program des Dad 1977).

- كما تُرجمت له قصص إلى لغات أُخرى: مثل الفرنسية والأسبانية، والهولندية، والسويدية، واليونانية، والروسية، والصينية، والدانمركية والإيطالية.

المراجعة اللغوى: آمال الديب

رحلة تمتد في الزمن أكثر من نصف قرن، أبدعها الحب.. حب المؤلف لنجيب محفوظ الذي نشأ منذ نهايات منتصف القرن العشرين، فأبدع حوارًا خصبًا بين الجيلين سطرت صفحاته هذا الكتاب، وحب المؤلف لما أبدعه نجيب محفوظ على مدى هذا الزمن نقدًا وإبداعًا في سابقة نادرة في تاريخ الأدب العربي المعاصر. ويُختتم الكتاب برؤية مجموعة من النُّقَّاد والمفكِّرين لدوره المتفرد في تاريخنا الأدبي المعاصر.





الغلاف : أحمد اللباد